الموقف الأدبي

مجلـــة أدبيـــة شـــهرية يصـــدرها اتحـــاد الكتـــاب العـــرب في ســـورية
الســـــنة الخامســـــة والأربعـــــون ، العـــــدد 539 /آذار 2016

للاشتراك في المجلة

داخل القطر للأفراد	2000 ل.س
داخل القطر للمؤسسات	2400 ل.س
في الوطن العربي للأفراد	8000 ل.س
في الوطن العربي للمؤسسات	12000 ل.س
خارج الوطن العربي للأفراد	21000 ل.س
خارج الوطن العربي للمؤسسات	21000 ل.س
أعضاء اتحاد الكتاب العرب	700 ل.س

تنويه: للنشر في مجلة الموقف الأدبي يرجى إرسال المادة المراد نشرها مرفقة بـ CD مع التعريف بالكاتب

المراسلات باسم رئيس التحرير
باسم رئيس التحرير
. اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص.ب: 3230
هاتف: 6117240 . 6117242 . 6117243
فاكس: 6117244
البريد الإلكتروني:
E-mail:aru@net.sy
موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:
www.awu.sy

في هذا العدد من الموقف الأدبي

أ / افتتاحية العدد

ب / دراسات

ج ـ أسماء في الذاكرة

د/ الإبداع

1/ الشعر

2 ـ القصة

هـ ـ حوار العدد

و ـ قراءات نقدية

ي ـ وإلى لقاء

ملاحظة: تمَّ ترتيب مواد العدد حسب ترتيب الأحرف الهجائية لكُتَّاب العدد

وسْعَ سورية*

د. نضال الصالح

من الثامن عشر من الشهر العاشر من السنة التي مضت إلى هذا اليوم تكون مئة وثمانية وعشرون يوماً غادرت تقويم الدورة التاسعة للاتحاد، أي ما يزيد على أربعة أشهر حطّت بنهاراتها كلّها وببعض من مساءاتها في كتاب الماضي كما لو أنها أربع ساعات.

أربع ساعات لأننا، منذ اليوم الأول، لم نكن نعرف غير متوالية العمل. لأننا لم نكن نرأف بأيّامنا، بتلك النهارات وبعض المساءات، ونحن نجتهد ونجهد مفعمين بأحلام وطموحات وسْعَ سورية من أخضر زيتونها إلى أبيض ياسمينها، ومن أجلها، من أجل سورية التي أنسنت الوجود بالحرف، فمنحت الوجودَ المعنى، فكان الإنسان. سورية التي يسّاقط الظلام على كلّ أرض بلغ براياته السود ترابها الطهور والعصيّ على غير لونه ومائه وملحه، كما اسّاقط الغزاة جميعاً على عتبات أبوابها، وثغورها، وعند أوّل غضبة لسينها، فصحّ في دال دمشقها الدمقسُ، وفي حاء حلبها الحصْنُ، وفي لام لاذقيّتها الليثُ، وفي راء رقّتها الرعْدُ، وفي إدلب وحمص وحماة والحسكة والدير وطرطوس ودرعا والقنيطرة والسويداء ما يباسق الغيمَ إباءً، وحصحصة للحقّ، وقمحاً، وسيفاً، وحتى صدق فيها سلامُ غاز قديم عليها، شأن غزاتها جميعاً، أعني هرقل وهو يعلو، مذموماً مدحوراً، على شرَفٍ من شمالها، ويقول: سلامٌ عليك يا سورية، سلامٌ لا اجتماع بعده.

* الكلمة التي ألقيت في افتتاح المؤتمر السنويّ للاتحاد الذي عقد في مكتبة الأسد الوطنية يوم 2016/2/22م.

كانت الأشهر الأربعة أربع ساعات لأننا لم نكن نشعر بغير أنها كانت تمضي على غفلة ممّا يخصّنا، وممّا ينفي معنى لوجودنا أفراداً، فطوال تلك الأشهر لم يكن يعنينا، أعضاءَ مكتب تنفيذيّ، من أمر سوى العمل، والعمل وحده لنكون لائقين بالثقة التي رأى زملاؤنا أننا جديرون بها، وبالأمانة التي آمن غير صانع للقرار في الوطن بأننا سنحفظ في مآقينا، ونصون في ضمائرنا، وقد حفظنا، وسنحفظ، فتكون سورية التي نحبّ بحقّ، وننتمي إليها بحقّ، والتي تنتصر الآن، كما انتصرت طوال تاريخها، وكما كانت منارة للضوء منذ كانت، وكما ستبقى.

الضوء، التنوير، الشعار الذي اخترنا لدورتنا هذه استجابة لضرورة، بل ضرورات، وطنية، وقومية، وأخلاقية، وحضارية، وإنسانية، والذي كانَ من الواجب أن يكون قبل أن يعصف هذا السواد كلّه ببعض من القيم التي اتسم الوعي السوريّ بها منذ شاءَ الله أن يخلقَ الماءَ فخلقَ ياقوتة خضراءَ لا يعلمُ طولَها وعرضَها إلا هو، ثمّ نظرَ إليها بعينْ الهيْبة، فذابتْ وصارتْ ماءً، فاضطربَ الماءُ، فخلقَ الريحَ، ووضعَ عليها الماءَ، ثمّ خلقَ العرشَ، ووضعه على متن الماء، فكانَ بحرُ سورية العظيم، وكانت سورية.. بلادُ الأرجوان.. الملاّحون والتجّار والزجّاجون والخزّافون والفخّارون الأائل المهرة.. مكتشفو العالم القديم. مبدعو أوّل أبجدية، وأوّل مدوّنة للموسيقى، وأول ديمقراطية، في التاريخ.

التنويرُ، البدء والأبد، شعارنا لهذه الدورة، الضرورة والاستجابة، أوّلُ الأوّلِ من أبجدية البناء، بل من إعادة إعمار الوعي، ومن أجل بناء ثقافة تليق بانتمائها إلى الراهن، ذلك كان خيارَنا الأولَ لنكون جديرين بانتمائنا إلى صفة المثقّف، وإلى هذه الـ"سورية" الاستثناء في التاريخ.

أربعة أشهر مضت كما لو أنّها أربع ساعات. ما يزيد على عشرين اجتماعاً للمكتب التنفيذي، وعلى ستين قراراً داخلياً نُعيد من خلالها بناء البيت الداخليّ للاتحاد على مستوى الإدارة، ونرشّد النفقات، ونثمّر عائدات الاستثمار، من أجل أن نحقق لعضو الاتحاد أقصى ما نستطيع من التقدير في غير مجال. في مكافآت الكتابة والنشر والتأليف، والضمان الصحيّ، والتقاعد، واستعادة العلامات الفارقة في مدونة الثقافة السورية إلى الكتابة في دوريات الاتحاد، وهو ما ننتظر في هذا المؤتمر المصادقة

على التوصيات والمقترحات الخاصة به، ثمّ ما نعدّ من قرارات فيما يعني لجان قراءة المخطوطات، والتزكية، وهيئات التحرير، وعلى نحو نحقّق معه ومن خلاله قيمتين بآن: المشاركة والكفاءة.

أربعة أشهر، منقوص منها اثنان من السنة التي مضت لأنهما امتداد لما كان الزملاء في المكتب التنفيذي السابق اتخذوا من قرارات، ووضعوا من برامج وخطط لتلك السنة، وما يتبقى نحو شهرين هو رصيدنا حتى الآن من بعض طموحاتنا التي لن ندخر جهداً في ترجمتها إلى واقع، والتي نستكمل من خلالها ما كان زملاؤنا اجتهدوا في تحقيقه، وعملوا من أجله، فصمدت هذه المؤسسة، الاتحاد، كما صمدت سورية في وجه ما كان يتهدد هويّتها، وتاريخها، ومستقبلها، بآن.

أربعة أشهر، ومن الأوراق الأخيرة للثاني منها، وعلى امتداد نحو أسبوع كان لنا شرف المشاركة في اجتماعات المؤتمر السادس والعشرين للأمانة العامة للاتحاد العام للأدباء والكتّاب العرب في إمارة "أبو ظبي"، استطعنا خلالها، وبحول إيماننا بوطننا وبواجبنا نحوه، أن نستعيد للاتحاد مكانته ودوره في الحياة الثقافية العربية، وبين الاتحادات والروابط والأسر والجمعيات الأدبية العربية، فكان إجماع المؤتمر على تشكيل وفد تضامني مع سورية، ومنصب مساعد الأمين العام للاتحاد العام الذي حدث وحده بالانتخاب من مجمل المواقع في صدارة الأمانة العامة، التي تمّت كلّها بالتوافق بين رؤوساء الوفود المشاركة، فالإجماع على أن تكون دمشق أوّل عاصمة عربية تستضيف اجتماعات الأمانة العامة في منتصف الشهر السادس من هذا العام، ثمّ أن يكون اتحادنا عضواً في لجنة صياغة البيان الختاميّ للمؤتمر، فأكّدنا فيه إدانة الإرهاب الذي تتعرض سورية له منذ نحو خمس سنوات، وتعزيزَ ثقافة المقاومة، وحقَّ سورية في استعادة أراضيها المحتلة، ومنها لواء اسكندرون.

وبعدُ، بعدَ هذه الأشهر الأربعة، فإننا لا ندّعي أننا اجترحنا معجزة، على الرغم من أنّ أيّ فعل في الاتحاد هي معجزة بحقّ لغير سبب لا يدركه سوى مَن يتعرّف إلى بيت هذه المؤسسة، الاتحاد، من الداخل، بل حاولنا، وسنحاول، أن نكون شركاء في تلك المعجزة التي يبدعها المقاتلون في الجبهات من أجل سورية. من أجل

كرامتها، وإرادتها. سورية.. سين السؤدد، وواو الوعد، وراء الرسالات، وياء اليمام، وتاء التاريخ.

وبعدُ أيضاً، فأمامنا غير تقرير، وفي غير مجال ممّا يعني هذا المؤتمر، من التقرير الخاصّ بالسنة التي مضت، تنظيمياً وإدارياً ومالياً، إلى خطة الدورة الجديدة لهذا العام على غير مستوى، إداريّ وخدميّ وثقافيّ، فإلى مجموعة من التوصيات والمقترحات التي نضعها، مع الخطة، بين أيديكم لإقرار ما ترون أنه يمثّل رافعة لأداء الاتحاد، إدارة وثقافة من جهة، وما يعلي من شأن الجانب النقابيّ لهذا الأداء من جهة ثانية.

التحية والإكبار والتقدير لأولئك الرجال الذين يبدعون معجزة المعجزات في التاريخ رجال الجيش العربيّ السوريّ الذي يسطرون أروع ملحمة في التاريخ الحديث عن العزة، والإباء، والفداء، أقانيم الهوية السورية ماضياً وراهناً وأبداً. والرحمة لأرواح الشهداء الذين هزموا الموت بالموت، فكان هذا الصمود المعجز في مواجهة الذئاب التي تدفقت على سورية في غير جهة من مستنقعات الأرض، الصمود الذي لم يكن لو لم يفتدوا بأرواحهم الطهور هذا الوطن الطهور.

عاشت سورية.. سورية الأزل والأبد ضوءاً، وكرامة، وإرادة، وإباء يمنح الإباء معناه، سورية الحقّ والخير والجمال.. سورية مجد الكلمة وشرفها.. سورية الهوى والهويّة.. سورية الحياة رغم أعداء الحياة.

❑❑

الإنسان موقف والكتابة مسؤولية

مالك صقور

في مقدمة كتابه "الإنسان موقف"، يقول محمود أمين العالم: "الإنسان هو أروع ثمار الحياة، عقلها الواعي، وقلبها المشتاق، وحسّها الفنان وإرادتها الفعّالة.. الإنسان في جوهره موقف".

أما في مقدمة الطبعة الثانية للكتاب نفسه فيقول عن السبب الذي دفعه إلى إصدار الطبعة الثانية من الكتاب، يقول: "ليس السبب هو نفاد الطبعة الأولى... وإنما السبب الرئيسي ـ هو ما يسود حياتنا الراهنة من خلل وتدهور وتدّني وتبعية في القيم والمواقف السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية والفكرية والثقافية عامة، فضلاً، عن غلبة روح اليأس والإحباط واللامبالاة والتخلف والجمود الفكري والاغتراب والعدوانية والفساد والابتذال والاستهلاك البذخي والفردية والأنانية إلى جانب فقدان روح الإبداع".

ومع أن الطبعة الأولى صدرت في بيروت عام 1971، وصدرت الطبعة الثانية في القاهرة عام 1994، إلا أن كلام المرحوم محمود أمين العالم ما زال طازجاً، ما زال جديراً أن يأخذ به مثقفو هذه الأيام.

بلى!!

الإنسان موقف... وهذا يعني أن الكاتب موقف، والكتابة مسؤولية. ولكن يحار المرء في كثير من الأحايين من (البعض) على مواقفهم، وسلوكهم، وتصرفاتهم، إزاء الأمور الكبيرة.

ولما كان التباين، والخلاف، والاختلاف في الرأي، ضرورة ملحة، إلا أن (الموقف) في القضايا المصيرية، خاصة، التي تستهدف الوطن برمته، لا يجب أن يكون الخلاف والاختلاف لحد الخيانة وتبادل الاتهام من الطرفين.

في حديثنا اليومي، نقول، ونكرر: (هذه وجهة نظري) و(هذا رأيي) و(هذه قناعتي)، و(هذا موقفي)!

والسؤال:

كيف يتكون الرأي؟

كيف تتشكل القناعة؟

كيف يُتّخذ الموقف؟

فبعد خمس سنوات عجاف، بعد خمس سنوات من الحرب العالمية على سورية، وبعد كل هذا الدم الطاهر، وبعد كل هذا الخراب الذي طال كل شيء، نسمع (البعض)، خاصة من (المثقفين)، أو الذين يدّعون الثقافة، أنهم ما زالوا على مواقفهم، وقناعاتهم منذ خمس سنوات، وكأن شيئاً لم يكن. وما زالوا يديرون الأسطوانة المشروخة ذاتها.

ومنذ خمس سنوات ونحن نطالب الذين كان على عيونهم غشاوة، أو رمد، أو ممن أصيبوا بآفة العمى؛ إن القضية هي قضية الوطن، وما جرى، وما يجري ما هو إلا تنفيذ لأوامر أعداء الوطن، عندما حلّتْ لعنة ما سمي (بالجحيم العربي)، و(الفوضى المدمرة). وتسليم مقاليد الأمور للأجنبي: فهل سأل هؤلاء أنفسهم لماذا أجمع مسؤولو أكثر من ثمانين دولة على تقويض سورية، بعدما ذبح العراق من الوريد إلى الوريد؟!!

***

أجل!

الإنسان موقف.. والكتابة مسؤولية.

والحديث هنا، ليس عن الخلاف والاختلاف وتباين الرأي في القضايا الجمالية، والأدبية، والفلسفية. ليس الخلاف حول تقويم رواية، أو قصة، أو مسرحية. الخلاف هنا، حول قضية الوطن المصيرية. وهنا، يتجلى موقف المثقف. هنا يتجلى موقف الكاتب الملتزم بقضايا شعبه، وأرضه، وأمته.

يمدنا تاريخ الآداب بأمثلة كثيرة، سواء عن موقف الرجال في المحن، أو موقف المثقفين حيال الحروب، ومصير الأوطان، وسأضرب مثلين:

الأول: عن الكاتب العظيم الروسي ليف تولستوي، والذي كان على خلاف مع السلطات القيصرية والكنيسة. وعندما قامت تركيا وفرنسا وبريطانيا عام 1851 باعتداء على روسيا، ارتدى تولستوي ـ وهو الكونت الكبير ـ ملابسه العسكرية، وقال: الوطن أولاً، الوطن ثانياً، الوطن ثالثاً. وبقي يحارب سنتين دون إجازة في سيفاستبول.

والمثل الثاني:عن الكاتب العربي الكبير توفيق الحكيم، فعندما اندلعت حرب تشرين، جاء توفيق الحكيم إلى أقرب مخفر، وقال لهم: أنا توفيق الحكيم عمري ثلاث وسبعون سنة، أريد أن أشارك في معركة الشرف. ضعوني في أي معمل أدوية، أو معمل للذخيرة.. في تلك الأيام، أيام حرب تشرين التحريرية وهي العلامة المضيئة في تاريخ العرب الحديث، جرى نقاش طويل حول كلام توفيق الحكيم، وهل على الكاتب أن يحارب بالسلاح، أم بالقلم، مهما بلغ من العمر.

***

أجل!

بعد خمس سنوات عجاف، بعد خمس سنوات مرت على هذه الحرب الظالمة، وما جرى فيها من قتل وذبح، وتنكيل، وخطف واغتصاب، وتدمير وحرق، ثمة أسئلة كثيرة تطرح نفسها... أيها الكاتب!

ماذا تكتب وكل شيء أمام عينيك يدّمر؟ كيف تفكر وبماذا تفكر؟ والبلاد تغرق في بحر من الدم؟

أقول ذلك، لأنني سمعت من مثقفين، أو يدّعون الثقافة، سمعت من كتاب رماديين، أقوالاً، وقرأت مقالات، وكأنهم يعيشون في جزيرة منقطعة بعيدة، ولم يهمهم

المصير الوطني، ولا مصير الشعب، فبعد كل هذا الذي يصعب وصفه، لم يبق سوى الألم يعتصر القلب والوجدان.. ترى وتسمع (بعض) الكتاب ممن لم يقتنع بعد بأن الذي يجري في سورية هو حرب عالمية على أرضنا، حرب قذرة، شرسة، تقتات بلحم البشر، وتحرق الشجر، وتدمر الحجر، تهدف إلى أن تترك البلاد كومة أنقاض.

بعد هذا الذي يصعب وصفه، ما زال (آخرون) دون خجل يسمون ما يجري "ثورة"، ما زالوا يتوهمون، وينبحون من الشاشات المعادية لإسقاط الدولة، وتمزيق سورية، وتقطيع أوصالها... وهم يعرفون، أو لا يعرفون، أنهم يشبعون سادّية أسيادهم، الذين يتلذذون في سفك الدماء، والمجرمون القادمون من أصقاع الدنيا يلغون في دم السوريين الأبرياء، شيوخاً، وأطفالاً، ونساء.

بعد كل هذا الذي يصعب وصفه، لم يقنع (بعضهم) أن استهداف سورية، هو أبعد من الصراخ من أجل "الحرية" و"الديمقراطية" و"الإصلاح".

بعد كل هذا الذي يصعب وصفه، ما زال (البعض) من الكتاب، ومن حصلوا على بطاقة عضوية اتحاد الكتاب العرب (يا للألم) يلومون الذين كتبوا ويكتبون عن هذه الحرب، في حين أن كتاباتهم هم، ومقالاتهم، ودراساتهم، لا تمت إلى الواقع الراهن بصلة!!!

هؤلاء الذين أصيبوا بآفة العمى، وموت الضمير، لا يرون المشافي المدمرّة، والمدارس المحروقة، والاقتصاد المنهوب، وفوق ذلك يطالبون بحقوقهم كاملة، من الاتحاد، وكأن ليس عليهم واجباً، يؤدونه تجاه اتحادهم، ووطنهم، وشعبهم!!!

هؤلاء المثقفون، لا يرون أن ما جرى وما يجري، هو تطوير وتغيير (لسايكس ـ بيكو) واستمرار لوعد بلفور، وسلخ لواء اسكندرون!!

هؤلاء المثقفون، لا يرون، ولا يريدون أن يعرفوا أن هذه الحرب الظالمة، القذرة، تهدف أولاً وأخيراً، إلى تهويد المنطقة برمتها، لتصبح "إسرائيل" الإمبراطورية التلمودية ـ اليهودية الوحيدة، التي تتمكن بعنصريتها، وأسلحتها أن تتحكم بمجموعة دويلات، أو كنتونات، لا حول لها ولا قوة.

بعد كل هذا الذي يصعب وصفه، وبعد كل النتائج التي آلت إليها أوضاع البلدان العربية، بعد كل هذي المآسي التي تجاوزت مآسي الإغريق، من مواجع بشرية: موت تحت الأنقاض، وتشريد آلاف الآلاف من الأبرياء دون مأوى، أن الذي جرى ويجري ليس "ربيعاً" بل هو الجحيم المستعر...

أجل!

لم يقنع الثورجيون الجدد، أو من كان منهم يدّعي التقدمية، أنه لا يمكن أن تكون أمريكا، و"إسرائيل" في صف الشعوب المستضعفة، والمقهورة..

قال ستالين مرة، بعد الحرب العالمية الثانية، وبعدما هزم الفاشية والنازية، وكسّر أنيابهما، وكان في غمرة الإعمار، وتطبيق الاشتراكية، قال: "لا يمكن بناء آخر مراحل الاشتراكية (ويقصد الشيوعية)؛ وعلى الكرة الأرضية توجد امبريالية".

فهل يفهم هؤلاء، أنه لا يمكن، بل من المستحيل أن يستقر الوطن العربي، لا بل العالم الثالث كله، أو يعيش بأمن وأمان، والعدو الصهيوني ما زال يعربد، ويحمي حراس النفط، وحراس النفط يستمدون قوتهم من هذا الكيان الغاصب المغتصب..

لقد نسي هؤلاء أو بالأحرى، لم يقرؤوا كتاب الصهيوني المجرم العتيق شمعون بيريز (مستقبل الشرق الأوسط) لخمسين سنة قادمة؛ لقد ذكرت مضمون هذا الكتاب، في أكثر من مناسبة، ولا يضير أن أعود فأذكِّر، ما قاله مجرم الحرب هذا، الذي يشبّه الوضع في (الشرق الأوسط)، بالمرأة، التي تدخل المطبخ لتحضير (العجّة)، فلتحضير العجة، يجب تكسير البيض، وبعد صناعة العجة، إن كنت شاطراً، أو ساحراً، أعدْ العجة إلى بيض. وهذا هو المستحيل بعينه..

أليس هذا الذي يجري في الوطن العربي هو تحضير العجة؟! انظروا إلى ليبيا، انظروا إلى العراق، انظروا إلى سورية، انظروا إلى اليمن. هل سأل واحدكم، لماذا قام حكام آل سعود بتدمير اليمن؟!

أليس الذي يجري في الوطن العربي، الآن، هو خدمة للكيان الصهيوني الغاصب المغتصب. وماذا تريد "إسرائيل" أكثر من ذلك؟!

نعم!

إن الذي يجري الآن، هو خدمة للكيان الصهيوني، كي يزداد غطرسةً، ولينعم بقضم ما تبقى من أرض فلسطين، ولا يرف لكم جفن.

وهل يعلم الكتاب الرماديون، أن "إسرائيل" نهبت أكثر من مئتي ألف مجلد، من مكتبات العراق الذبيح، ما عدا عشرات الآلاف من أمهات المخطوطات النادرة؟ وهل يعلم هؤلاء، إن المرتزقة الذين يدمرون سورية الآن، سرقوا ونهبوا الآثار السورية،

النـادرة، وهـي بقيمـة أكثـر مـن مليـاري دولار، وقـد أصـبحت في متـاحف الغـرب و"إسرائيل"؟!

قد لا تكون قيمة الملياري دولار بشيء يذكر، تجاه القيمة الحضارية الإنسانية، التي هي شاهد على حضارة عظيمة تمتد جذورها إلى أكثر من سبعة آلاف سنة قبل الميلاد!!

***

أجل!

إن الإنسان موقف..

والكتابة مسؤولية،

والمثقف، والكاتب، ملتزمان. الكاتب الملتزم، هو المثقف التنويري، العضوي، الشعبي، الناطق بالحقيقة، ولو كانت الحقيقة عارية أو مرّة.

الكاتب ملتزم، بقضايا الشعب، والأمة، وهذا يعني الارتقاء بالمجتمع.

لقد قال جوليان بيندا في كتابه "خيانة المثقفين":

"إن بعض المثقفين في تناولهم للأهواء الفئوية، وفي بحثهم عن المكاسب السياسية، قد يتسببون في الذبح المنظم للأمم والشعوب والطبقات".

بعد هذا، أعود إلى ما قاله محمود أمين العالم عن أن حياتنا الراهنة، التي يسودها الخلل والتدهور والتدني، والتبعية، في القيم، والمواقف السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية والأخلاقية، والفكرية والثقافية عامة".

من هنا، ولهذا، يتجلى دور المثقف العارف ـ الوطني بامتياز، ودور الكاتب الملتزم بقضايا مجتمعه، وشعبه، ووطنه.

قال لينين مرة: "إن المثقفين أقدر الناس على الخيانة، لأنهم أقدر الناس على تبريرها".

وكم كان محقاً الأديب الشهيد غسان كنفاني حين قال:

"ستصبح الخيانة وجهة نظر".

❑❑

دراسات

دراسات..

مفهوم " تعدد الأصوات" في السرد الروائي

□ مؤيد جواد الطلال *

من المعلوم أن المُنظّر الروسي (ميخائيل باختين m. Bakhtine) **هو الذي نحت وثبت مفهوم أو مصطلح تعددية الأصوات في كتابه الشهير [إشكالية شعرية دوستويفسكي** Problems of Dostoevsky,s poetics] **الصادر عام** 1963م(1)، **وقد ذاع وشاع هذا المصطلح واستخدم في كتابات نقدية عدّة ؛ إذ أشارت (سيزا قاسم) في دراستها عن المفارقة في القصص العربي المعاصر إلى أن دراسة باختين لظاهرة البوليفونية في أعمال دوستويفسكي جعلته يرى أن سيطرة أحادية الراوي، العالم بكل شيء، أصبحت غير محتملة في العصر الحديث [المصدر: مجلة فصول / العدد الفضي رقم** 68 / **شتاء وخريف** 2006].(2)

وإذا كنا نعرف أن هذه الإشارة، أو هذا المقال، لسيزا قاسم قد نشر في المجلة ذاتها، ولكن في عدد قديم يعود إلى يناير عام 1982، فإننا لا نعلم في أي عام كُتبت فيه دراسة (فابيو كاياني) عن الرجع البعيد، الدراسة التي ترجمها (سهيل نجم) ونشرها في العدد الأول من مجلة [الأديب العراقي / نيسان 2005](3) التي تهم الناقد باعتبار أن "**رواية الرجع البعيد تمثل أنصع نموذج على تعددية الأصوات في السرد**" ، وإن كان (فابيو كاياني) قد استخدم دراسة الناقد (فاضل ثامر) المنشورة عام 1992 كمصدر لتجربة ((السرد التعددي في الرواية العربية المعاصرة)) عند غائب طعمه فرمان ؛ إذ أن إشارة كهذه توصلنا إلى تاريخ قريب نسبياً .. تاريخ مهم بالنسبة لي من أجل الوضوح بالدرجة الأولى، ثم من أجل تحديد الكتابات العربية الأولى في هذا المجال، واتخاذ << **تعدد الأصوات** >> كأسلوب فني مميز لابد من الوقوف عنده في دراسة بعض القصاصين العرب والعراقيين، وخاصة التكرلي في روايته المجيدة (الرجع البعيد) التي تعود طبعتها الأولى إلى عام (1980م).

* باحث من العراق.

قبل أن نتطرق إلى القصص والروايات العالمية والعربية والعراقية التي سبقت (الرجع البعيد)، والتي ربما كانت من المصادر الأساسية أو الاستلهامات الفنية التي أضاءت الطريق للتكرلي في كتابة روايته، علينا أن نقف أولاً عند مفهوم أو مصطلح البوليفونية {نص بوليفوني} الذي يقدم القصة أو الرواية من زوايا مختلفة، بحيث يكون النص أو المادة القصصية عبارة عن كوكبة من الدلالات المتصارعة دون أن يطغى منظور على منظور آخر، على حد تعبير (سيزا قاسم).. وبذلك تنتقل الرواية من الصوت المنفرد / الأحادي القديم - صوت الراوي العليم بكل شيء، كلي المعرفة والمقدرة - إلى أصوات أو نغمات بوليفونية متعددة ومتنوعة ومختلفة تشمل إضافة إلى صوت الراوي أشكالاً فنية وصيغاً أسلوبية جديدة تتيح للمؤلف المبدع إدخال مستويات عدّة للسرد، وإدخال الوسائل الفنية والتكنيكية الحديثة الباهرة، كما قرأنا في أعمال جويس و {فرجينيا وولف} وفولكنر وغيرهم؛ وقبلهم دوستويفسكي بالطبع !!

فالمطلوب إذن، في أسلوب إبداعي كهذا، هو أن يُضعف المؤلف صوته الخاص، أو يتخفى وراء أصوات نماذجه وشخصياته؛ من أجل تقديم مواقف ورؤى مختلفة ومتنوعة ليس من أجل الحياد والاقتراب من النظرة الموضوعية، أو تقديم صورة أكثر تكاملاً وحيادية فحسب – كما يرى فابيو كاياني – بل وليمنح القارئ استقلالية أكثر في الفكر، ويبدل الرؤيا الواحدة الوحيدة للعالم بتمثيل له أكثر ديمقراطية [صفحة 37 من مجلة الأديب العراقي المذكورة آنفاً].

وربما كان هذا القصد وراء ما فعله التكرلي بسرده متعدد الأصوات والمستويات في رواية (الرجع البعيد)، خاصة بالنسبة لموقفه السياسي العام وموقفه من شخصية وحكم (عبد الكريم قاسم). وكان هذا ما فعله نجيب محفوظ من قبل في أول رواية لتعدد الأصوات في مصر وهي رواية {ميرا مار} حسب ما رأى الدكتور (محمد نجيب التلاوي) ليجيب عن سؤال ذلك الزمان: مَن مع ثورة يوليو (1952) ومَن هو ضدها ؟؟ (4) [المصدر: محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في رواية الأصوات العربية – منشورات اتحاد الكتّاب العرب – دمشق عام 2000 م / ص 130].

وربما أراد الكاتب الفلسطيني ((إميل حبيبي))، الذي كان يعيش داخل الجانب الفلسطيني الذي تتحكم به إسرائيل الباغية، ويكتب فيه، أن يُوصل أفكاراً سياسية فيها شيء من الخطورة على حياته فاستخدم لغة وأساليب جديدة في روايته [[الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل]].. لغة فيها الكثير من تلوين الأساليب، ومنها تعدد الأصوات، وكل ما يتعلق بالحداثة التي رفضت الشكل والأسلوب القديم للرواية العربية التقليدية؛ الرواية العربية التي كانت في معظمها بمنزلة تقليد كلاسيكي للقصة الأوروبية (النموذج البلزاكي خاصة). وقد نشرت رواية إميل حبيبي (المتشائل – اشتقاق من صفتي المتشائم والمتفائل) عام 1974، أي قبل نشر (الرجع البعيد) بستة أعوام..

وللتوسع في هذا الموضوع يمكن مراجعة كتاب [تجارب في الإبداع العربي – فخري صالح – ص 133 – كتاب العربي عدد 77 في يونيو 2009]. (5)

وفي المصدر المذكور أعلاه نجد أن الكاتب الكويتي (طالب الرفاعي) يصف روايته "سمر كلمات" بأنها رواية أصوات، ويعدّ بها عشرة أصوات. ولعل هذه الشهادة تؤكد أهمية أسلوب تعدد الأصوات، واهتمام الكتاب العرب بالرواية البوليفونية متعددة الأصوات، وإن كان الكاتب (الرفاعي) لا يخبرنا عن مصدر أصواته أو المؤثرات الأدبية التي أوصلته لكتابة رواية الأصوات كما وصف هو روايته [تُراجع صفحة 223 من كتاب العربي المذكور آنفاً].

غير أننا سنؤجل البحث في الموقف السياسي، الذي يمكن عَدَّه دافعاً أساسياً لاستخدام أسلوب << **تعدد الأصوات** >>، لحين الانتقال من الجانب النظري/ التنظيري إلى الجانب النقدي التطبيقي من خلال دراسة بعض النماذج القصصية والروائية العربية والعراقية، ومن خلال دراسة الشكل الفني أو البناء البوليفوني لرواية (الرجع البعيد) خاصة، وإلى القضايا الدرامية والاجتماعية ذات الطابع الفكري والسياسي الذي تعالجه هذه الرواية على وجه التحديد والخصوص؛ لأنها رواية متعددة الأصوات، متعددة مستويات السرد، ومتعددة الأهداف على حدٍ سواء.

بادئ ذي بدئ علينا أن نقترب أولاً من مفهوم << **تعدد الأصوات** >> الذي أطلقت عليه تسميات أو مسميات كثيرة مثل: مصطلح " وجهة النظر " عند (هنري جيمس)، أو الرؤية السردية والرؤية من زوايا مختلفة كما عند (تودروف)، أو التبئير (جيرار جينيت) .. الخ.

ومن أجل التوسع في تقديم صورة نظرية تقريبية لهذا المصطلح أو المفهوم فقد وجدنا من الضروري الاقتباس من المحاضرة التي تعود إلى نهاية القرن العشرين أو بداية القرن الجديد [عام 2000م بالتحديد] التي ألقاها الباحث (محمد كامل الخطيب) ضمن أعمال الندوة المنعقدة في 26 و27 أيار 2000م التي أقامها المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق، والتي كانت بعنوان ((بعض مشكلات الرواية العربية))، حيث قدم (الخطيب) نظرة إيجابية لرواية الطموح: رواية << **الأصوات المتعددة** >> قائلاً: " الرواية فن ديمقراطي، فيها تتعدد وتتجاور وتتواشج الأصوات والآراء والاتجاهات، مثلما تتعدد وتتجاور وتتواشج وتتكامل هذه الأصوات والاتجاهات والآراء والشخصيات في الحياة، فتعددية وكلية هذه الأصوات هي التي تصنع كلية الحياة، حيث يتحاور ويتواشج الخير والشر، القبيح والجميل، المجرد والمشخص، المثقف والجاهل، حيث لكل وجوده، ولكل مشروعيته، ألا يتكامل دون كيشوت مع (سانشو بانسا) على الرغم من تضادهما ؟ ألا يتكامل إيفان مع إليوشا مع ديمتري في الأخوة كرامازوف، على الرغم من أن كل شخصية من هذه الشخصيات تمثل بعداً من أبعاد الحياة، بعداً يبدو مناقضاً للآخر ؟ هذه هي الرواية، تعدد، تنوع، بل تناقض .... لكن مشكلة غالبية الروايات العربية أنها

تقدم صوتاً واحداً وغالباً ما يكون هو صوت المؤلف. " ويعتبر (الخطيب) إن انعدام الديمقراطية في حياة المجتمع، وفي حياة الكاتب العربي، هو أحد أسباب هذا القصور / المشكلة. (6)

هنا نلمس البعد أو الجانب السياسي لظهور رواية الأصوات المتعددة، أو أحد الأسباب الرئيسة التي دفعت القاص الروائي – العالمي أولاً ثم العربي ثانياً – إلى تغيير ثوب أو شكل الرواية !!

وضمن هذا الهدف والرغبة في التوسع في تقديم صورة نظرية تقريبية لهذا المصطلح أو المفهوم، فقد وجدنا ملاحظات عامة حديثة في مقالة الأستاذ الأديب السوري (باسم عبدو) في جريدة اتحاد الكتاب العرب ((الأسبوع الأدبي)) حول تعدد الأصوات في الرواية ؛ نقتبس ونثبت منها ما ينفع دراستنا، ويلقي المزيد من الإضاءات حول مفهوم << **تعدد الأصوات** >> وخاصة فيما يتعلق برؤية مؤسس أو نحّات هذا المفهوم ألا وهو (ميخائيل باختين)، الذي يُعرّف الرواية متعدّدة الأصوات بأنها ذات طابع حواري على نطاق واسع، وبين جميع عناصر البنية الروائية توجد دائماً علاقات حوارية .. أي أنّ هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في العمل الموسيقي. [المصدر: الأسبوع الأدبي – دمشق / عدد 1442 في 13 / 5 / 2015م]. (7)

ويرى الأستاذ (باسم عبدو) إنّ الرواية الحديثة أو {البوليفونية} متعدّدة الأصوات أصبحت على العكس من الرواية التقليدية ذات الشخصية الواحدة؛ لأنها تفلت من سلطة ((تفرد الراوي العليم)) وتتعدد فيها الشخصيات المتحاورة .. تتعدد فيها وجهات النظر، وتختلف الرؤى الأيديولوجية بين شخوصها؛ ولذا يمكن أن نطلق عليها (الرواية الحوارية التعددية) التي تنحو المنحى الديمقراطي، بعد أن تتخلص من أحادية المنظور واللغة والأسلوب [المصدر المذكور أعلاه نفسه].

مع أن دراسة الدكتور (محمد نجيب التلاوي) عن وجهة النظر في رواية الأصوات العربية اقتصرت في جانبها التطبيقي على بعض الروايات المصرية فقط ، لكنها بمجملها – الجانب النظري والتطبيقي معاً – تقدم لنا تصوّراً مهماً بالنسبة لأهمية محاولة تجاوز سلطة المؤلف (الراوي) من أجل تطوير السرد الروائي، وهو من الأهداف الأساسية أيضاً وراء ظهور << **رواية الأصوات** >>. هذا بالطبع إضافة لرغبة الكتّاب المجددين في الاستفادة من الأجناس الأدبية والفنية المجاورة، وخاصة استخدام الحوار المسرحي (أصوات متحاورة) والمونولوج: كشف عن الدواخل وبوح وتنوير .. استثمار اللغة الموسيقية أيضاً (تبديل وتغيير النغمة والإيقاع، ثم تكرير اللازمة) ... استثمار الرسم وبراعة التلوين وحسن الألوان، إضافة إلى الاستفادة من تقنيات الفنون البصرية والسمعية وخاصة السينما والتلفزيون .. إلى آخر هذه القائمة من الإنجازات الإبداعية التي حررت الرواية من شكلها الكلاسيكي القديم، ومن الصوت الأحادي الجانب، الذي ميّز السارد التقليدي الذي كان يظهر في الأشكال الروائية القديمة كما لو أنه **كُلي المعرفة**.

وهكذا يرى د. (التلاوي) إنّ << **رواية الأصوات** >> تتحرر من الرؤية التقليدية للراوي فتغتني ((بالتنوع الصوتي وتبرز وجهات النظر مستقلة حادة لا تسعى إلى حلول وسطية تلفيقية. ولا إلى رؤية أحادية تذيب التنافرات الكائنة في واقعنا المعاش ... فرواية الأصوات ألغت فكرة البطولة المركزية لأنها انفتحت على الأصوات، ولم تحجّم برؤية أحادية مغلقة مهما كانت أهميتها ... وهذا البناء الخاص للأصوات تطلب الروائي المتميّز القادر على تجاوز ذاته وعلى التعمق في الآخر والآخرين بقدر من الغيرية والحيادية، **وهي درجة إبداعية صعبة**، ولذلك وجدنا عدداً قليلا من الروائيين هم الذين أقدموا على كتابة رواية الأصوات. / دكتور محمد نجيب التلاوي – مصدر مذكور سابقاً في هامش رقم 4)).

هذه الدرجة الإبداعية الصعبة، وهذه القدرة على تجاوز الذات والتعمق في الآخر، هي التي افتقرت إليها معظم القصص والروايات العربية القديمة التي حاولت الاستعارة من – أو حتى تقليد – الأعمال الأوروبية بما فيها محاولات (عبد الملك نوري) وأصوات ((فرمان)) وبعض روايات ((مينه))، خاصة رواية (النار بين أصابع امرأة)، التي استخدم فيها شخصيات عدة ومختلفة – كمحاولة لتعدد الأصوات - لكنها ظلت فنياً تعبر عن الصوت الأحادي المنفرد للمؤلف ذاته !!

وهكذا وجدت أيضاً أن أصوات ((فرمان)) ليست كأصوات رواية فولكنر (الصخب والعنف) ولا أمواج {فرجينيا وولف}، ولا حتى ما سنقرؤه لاحقاً في رواية (الرجع البعيد) لفؤاد التكرلي المنشورة عام 1980، أي بعد صدور ((خمسة أصوات / الطبعة الأولى – دار الآداب - بيروت 1967م)) (8) بما يزيد على دزينة من السنوات – وباختصار فقد وجدتها أصواتاً خافتة ومتداخلة كما لو أنها أصوات خجولة لم يقصد الكاتب من خلالها، أو من خلال استخدامها، غير الدفع بالرواية العراقية إلى موقع فني جديد .. جديد تماماً بالنسبة لجيل الرواد ومجايليه من الكتاب، وهو أمر يشكر عليه الفنان ((فرمان)) في كل الأحوال.

المؤثرات الأولى قبل أصوات فرمان الخمسة

إذا ما وقفنا عند تاريخ نشر رواية ((خمسة أصوات)) وهو شهر (أغسطس) من عام 1968م، ناهيك عن التاريخ الفعلي لكتابتها، فإن هذا الشكل أو الأسلوب الروائي لم يكن معروفاً في القصة العربية عامة والقصة العراقية، على وجه التحديد والخصوص ؛ لأن القصة العربية والعراقية كانت ذات طابع تقليدي صرف، ويعود معظم تأثرها إلى القصص العالمي الذي كان سائداً ما قبل الثورة الفنية في أساليب السرد التي حدثت في العالم الغربي في بدايات القرن العشرين !!

وقبل أن نتحدث عن محاولة (عبد الملك نوري) في هذا المجال، في قصصه القصيرة المحدودة، لكن الجريئة أيضاً، نود أن نشير إلى المحاولة الأولى لدخول هذا الشكل والأسلوب الفني = أو هذه الصيغة من بناء القصة والرواية = عن طريق ترجمة رواية << **نجمة** >> للكاتب الجزائري [[كاتب

ياسين]]؛ إذ تشير المترجمة السيدة (ملكة أبيض العيسى) في الطبعة الثانية للرواية الصادرة عن دار النشر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر {بيروت 1980} إلى أن الطبعة الأولى كانت عام 1962م، وأن صدور رواية << **نجمة** >> في اللغة الفرنسية يعود إلى عام 1956م. (9)

وقد أشار الكاتب الفرنسي (شارل بون) إلى أن كاتب ياسين لم يكن أول الكُتاب المغاربة الذين كتبوا بالفرنسية، إذ سبقه الكثيرون من الكتاب المتميزين، **إلا أنه أصبح رمزاً** كمؤسس للأدب المغربي المعترف به إلى يومنا هذا؛ وإن كان نتاجه أقل أهمية من نتاج (محمد ديب) مثلاً، إلا أنه ومنذ صدور روايته ذائعة الصيت نجمة عام 1956 أصبح الكاتب الأسطورة، وأضحت الرواية مرجعاً لنتاجات من تلاه من أدباء. (10)

استخدم [[كاتب ياسين]] الرؤية المختلفة، متعدّدة الزوايا للوقائع والأحداث ذاتها، كما كان يكتب فولكنر و{فرجينيا وولف} وغيرهما من كتاب الغرب الذين أعطوا للرواية شكلاً جديداً وكسروا الأشكال التقليدية للرواية. وثمة تشابه وتناص بين << **نجمة** >> ورواية (مائة عام من العزلة) لماركيز؛ إذ تهتم الروايتان بالحقب التاريخية وتتابع نسق الأسلاف والأحداث، وعلاقات السفاح والزنا بالمحارم، وما إلى ذلك من اهتمامات مشتركة بما فيها سيل الدماء في حروب التحرير.. الخ. ونحن هنا نحاول أن نقوم بمقاربة عامة لمفهوم <<**تعدد الأصوات**>> بقدر ما نشير إلى المؤثرات والتأثيرات بين أهم الكُتّاب الذين اهتموا في استخدام هذا الأسلوب كوسيلة للتعبير والتجديد.

وكما هو معلوم فإن ثقافة [[كاتب ياسين]] تعود إلى اللغة الفرنسية التي يكتب بها، غير أننا نريد الإشارة إلى المصادر الأساسية التي ربما أفادت ((فرمان))، ومن بعده التكرلي، لاختيار هذا الشكل والأسلوب الفني الذي لم يكن مستخدماً، قبل ((فرمان)) بالذات، إلاّ استخداماً بسيطاً ومحدوداً، وبطريقة مختلفة على نحو من الأنحاء.

في مجلة إلكترونية تطلق على نفسها اسم ((الكلمة)) وتصف نفسها بأنها مجلة أدبية فكرية شهرية يرأس تحريرها الدكتور (صبري حافظ) وجدت في عددها المرقم (102) والمؤرخ في أكتوبر 2015م مقالة بعنوان ((الشكل باعتباره موضوعاً – الأولوية الفنية في رواية خمسة أصوات)) بقلم الأستاذ الناقد العراقي << محمد رشيد السعيدي>> يقول فيها: إنّ رواية ((خمسة أصوات)) شكل جديد لم يُنتبه له كثيراً في الرواية العراقية، وقد صدرت في عام (1967) أي السنة عينها التي صدرت فيها رواية {ميرا مار} لنجيب محفوظ ؛ فلا يمكن أن يكون ((فرمان)) قد تأثر بنجيب محفوظ فكتب ونشر رواية مشابهة لها – شكلاً – في السنة ذاتها. هذا إذ لم تكن رواية ((خمسة أصوات)) قد نشرت قبل رواية {ميرا مار}.

ويضيف ((السعيدي)): غير أن رواية فرمان كانت قد صدرت بعد رواية عربية أخرى، قد تكون الأولى عربياً في هذا الجنس البنائي الروائي، بعيدة قليلاً عن

عيون النقاد، هي {الرجل الذي فقد ظله – فتحي غانم}، وتتكون من أربعة أجزاء يحمل كل جزء منها اسم الشخصية التي تروي ذلك الجزء.(11)

غير أنني أرى أن (الرجل الذي فقد ظله) لم تكن بعيدة عن عيون النقاد منذ ظهورها في ستينيات القرن العشرين، ولا عن عيون الدارسين لأسلوب تعدد الأصوات. ففي القسم الأخير من وجهة النظر في رواية الأصوات العربية في مصر، درس الدكتور (نجيب التلاوي) عشر روايات من الروايات التي عدّها << روايات أصوات >>، وكان على رأسها الرجل الذي فقد ظله لفتحي غانم و {ميرا مار} لنجيب محفوظ ورواية ((أصوات)) لسليمان فياض، والزيني بركات للغيطاني .. الخ [ص 74 من كتاب التلاوي المذكور في المصادر برقم 4]. وعدَّ (الدكتور) أن شخصية //مبروكة//، إحدى شخصيات الرجل الذي فقد ظله، اختزنت في دواخلها بُعداً سيكولوجيّاً تأزم ثم اندفع للحوار مع الآخر سواءً كان حواراً منولوجياً أو خارجياً (ص – 77).. كما أشاد (الدكتور) بفتحي غانم لأنه احتفظ بمساحة كبيرة بين الوجه والقناع، أي أنه لم يعلن عن مكانه كمؤلف، بل سعى إلى الاختفاء كعنصر مهم من عناصر بناء رواية الأصوات المتميزة (ص – 82 من كتاب التلاوي المذكور سابقاً).

وإذا عدنا إلى بحث الأستاذ ((السعيدي)) فإن الباحث يرى أن لدى ((فرمان)) متسعاً من الوقت ليتأثر في رواية (الصخب والعنف) لفولكنر ورباعية الإسكندرية للورانس داريل، إضافة إلى رواية فتحي غانم، ولقائه واطلاعه على المنتديات الأدبية / الروائية من خلال ذهاب ((فرمان)) إلى مصر للدراسة، إضافة إلى متابعة النتاج المُؤلف والمُترجم القادم من القاهرة إلى بغداد .. مع تأكيد الكاتب على أن صياغة ((فرمان)) القصدية – كما وصفها – مختلفة عن النتاجات السابقة، بما فيها {ميرا مار}، ويقدم جدولاً لتوضيح الفروق من حيث عدد الرواة وتكرار الرواة .. الخ ؛ ويضيف في الهامش الثالث من دراسته ما يلي:

" ولقد توفرت لدينا القناعة بأن رواية ((خمسة أصوات)) هي أول رواية بوليفونية (متعددة الأصوات) ناضجة " .. محيلاً مصدره إلى فاضل ثامر [الصوت الآخر – الجوهر الحواري للخطاب الأدبي / منشورات دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد 1992م]. أما رئيس تحرير مجلة ((الكلمة)) الإلكترونية المذكورة أعلاه، فقد قدم ملاحظة في هوامش الدراسة تفيد الآتي: << نُشرت رواية {ميرا مار} مُسلسلة في جريدة الأهرام القاهرية عام 1966م قبل أن تصدر في كتاب عام 1967)).

ورغم تعدد وجهات النظر في هذا الأمر فيمكننا أن نعد بفخر رواية ((خمسة أصوات)) لغائب طعمه فرمان من أولى التجارب العربية – الروايات المكتوبة بالعربية وليس باللغة الأجنبية مثل رواية << **نجمة** >> لكاتب ياسين مثلاً – في محاولة الاستفادة من أسلوب تعدد الأصوات – الذي أشار إليه الناقد الروسي باختين وهو يدرس أعمال دوستويفسكي، وأدخله كُتاب الغرب في أعمالهم الروائية وخاصة فولكنر

وفرجينا وولف {رواية الأمواج على وجه التحديد }.

وإذا ما عدنا للتذكير بأن تاريخ نشر رواية ((خمسة أصوات)) يعود إلى ديسمبر عام 1967 (الطبعة الأولى عن دار الآداب – بيروت). فإنّ عميد الرواية العربية نجيب محفوظ نشر رواية {ميرا مار} في العام ذاته، لكنني وجدت أكثر من سبب لأن يكون ((فرمان)) قد كتب روايته هذه قبل العام المذكور، ناهيك عن صعوبة وصولها إلى دار الآداب، في حين كانت مكتبة ((مدبولي)) تنتظر تلقف أي مخطوط ينجزه نجيب محفوظ ؛ لأنها كانت قد تعاقدت معه رسمياً على أن يكون نشر أعماله فيها حصرياً !!

ما أكدناه في مقدمة هذه الدراسة، وما نريد إعادة تأكيده هو السبق التاريخي والفني الذي حققه (غائب طعمه فرمان) من خلال استخدامه لهذا الشكل أو الأسلوب الذي حاول به تقليد رواية {الأمواج} لفرجينيا وولف التي جعلت أصوات روايتها متعددة وملونة / متغيرة على ضوء منطق كل شخصية من شخصيات الرواية الست، وكان أحد شخصيات الرواية شاعراً، كما هو الحال في رواية ((فرمان)) الذي جعل شخصية شريف شاعراً .. هذا ما نسعى إلى تأكيده في هذه المقدمة العامة، وبغض النظر عن درجة نجاح ((فرمان)) في استخدام هذا الأسلوب الأدبي الجديد على تاريخ الرواية العربية عامة – والعراقية خاصة – إذ أننا سندرس لاحقاً بالتفصيل والتطبيق النقدي العملي المباشر رواية ((خمسة أصوات)).

ولعل من أولى المحاولات العربية في هذا المجال أيضاً كانت على يد الأديب السوري ((حنّا مينه)) الذي حاول، محاولة غير ناجحة نجاحاُ كليّاً، إدخال أصوات متعددة – إضافة إلى صوت السارد الخارجي / الكاتب – وذلك في **بقايا صور**، ولكن عام 1975م، أي بعد صدور رواية ((خمسة أصوات)) فرمان بثماني سنوات؛ وإن بقي صوت الراوي (حنا) نفسه هو المسيطر والمهيمن على أصوات الآخرين الذين يسردون مع الراوي مثل صوت الأم وهي تسرد أحداث قبل ولادة ابنها (حنا)، أو خال الأم الذي يسرد أحداثاً أكثر قِدماً في الزمان، في حين يغيب صوت الأب رغم تأثيره وأثره على حياة العائلة عامة وحياة (حنا) عندما كان طفلاً !!

حاول (غائب طعمه فرمان) أن يقدم خمس شخصيات رئيسة في روايته كجزء من انتهاجه لأسلوب السرد متعدّد الأصوات، كما حاول أن يخلق تنافراً وتضاداً بين شخصيتين أساسيتين في الرواية (هما سعيد وحميد) كجزء من هذه التعددية المطلوبة، إضافة إلى الضرورة الفنية في تطوير العنصر الدرامي النامي أو المتصاعد داخل بنية الرواية .. ومع أن شخصية (عبد الخالق) التي قدمها ((فرمان)) باعتبارها شخصية جذابة ذات إحساس سياسي وثقافي عميق، إذ كان يقرأ فولكنر وتحدث عن رواية (الجريمة والعقاب) لدوستويفسكي، ويحلم لو أنه يمتلك مثل **بروست** غرفة خاصة مكيفة ومعزولة كي يستطيع أن يكتب وينتج أفضل، كما ورد في متن الرواية – مع ذلك وعلى الرغم من هذا المسعى فإني أرى

أن البناء الفني أو الشكل الهندسي لرواية ((خمسة أصوات)) أقرب إلى رواية فرجينيا وولف {الأمواج} منه إلى أعمال فولكنر التي لابد أن ((فرمان)) قرأها وتأثر بها، خاصة رواية الصخب والعنف [التي اعتمدت تضاد وتنافر الشخصيات الرئيسة] والتي سيكون أثرها عظيماً على جيل ((فرمان)) برمته، وخاصة الأديب فؤاد التكرلي الذي قلد في رواية (الرجع البعيد) التكنيك الفني الذي استخدمه فولكنر في رواية [بينما أرقد محتضرة](12)؛ إذ يروي فولكنر حادثة احتضار وموت ودفن **الأم** من خلال رؤية وأصوات أشخاص عدّة، في حين يروي التكرلي بعض حوادث رجعه البعيد مرات عدة، وخاصة حادثة فض بكارة بطلة روايته (منيره)، المعلمة الحلوة كما يرد وصفها في الرواية(13) من قبل ابن شقيقتها عدنان ، وذلك من خلال رؤية وأصوات وأشخاص عدّة، وكذلك حادثة مجيء عدنان من ((بعقوبة)) إلى بغداد وراء خالته (منيره)؛ في محاولة لإعادتها إلى بعقوبة.... غير أننا سنفصل هذه الأمور لاحقاً.

وبالرغم من أن هذا العنصر الدرامي في رواية ((فرمان)) يحتل مساحة واسعة ويصبح مشكلة أو قضية بين الصديقين، غير أن الروائي لم يستطع معالجته بطريقة فنية ناجحة وسليمة كما لو أنه أراد القول: ليس في الإمكان أحسن مما كان.. أو هكذا تجري الأمور والظروف في بلد متخلف، بلد متعب ومهزوز، مما أضعف من قوة إقناع القارئ بالمصادفة التي بنى عليها بعض ركائز روايته. وهذا ما أخفق به من قبل << عبد الحق فاضل >> في روايته المتخيلة (مجنونان)، وكأنّ الرواية لا يمكن أن تبنى وتشاد إلا على مجموعة العناصر التقليدية التي تحتل بها المصادفة مركز الصدارة أو العلة، التي لابد منها لقيام أي عمل قصصي، خاصة إذا كان رواية تحتل الحكاية فيها عنصراً أساسياً أو تصبح هدفاً من أهدافها المقصودة (؟!).

ولهذا وجدت أن ((فرمان)) كان في تناقض بين نزوعه الفني لبناء رواية جديدة بصيغة الأصوات المتعددة وبين وقوعه أسير عناصر بناء الرواية التقليدية، خاصة فيما يتعلق بالتشويق الدرامي، والاهتمام بدور عنصر الحكاية، والسؤال التقليدي: ثم ماذا بعد؟! .. السؤال التقليدي الذي يعني حبكة تقليدية أجاد الحديث عنها كل من < أدوين موير > و(فورستر) في تتبعهما لبناء الحبكة ورواية الحدث.

البناء الفني والعلاقة العضوية ما بين الشكل و المضمون

وإذا ما انتقلنا إلى رواية (التكرلي)، وعدنا إلى دراسة (فابيو كاياني) عن الرجع البعيد، فإننا سنلاحظ بأن هذه الدراسة تتمحور حول الأسلوب والبناء الفني، باعتبار أن الرواية **((تمثل أنصع نموذج على تعدد الأصوات والسرد التعددي في الرواية العربية المعاصرة))**، كما يؤكد (كاياني). وهي حقيقة لا جدال فيها، كما لا يمكن الجدل في أهمية دراسة (كاياني) في إضاءة جوانب عدّة أخرى من رواية (الرجع البعيد).

مع أنني لا أميل إلى رغبة جنوح بعض النقاد لعزل المضمون عن الشكل، أو ما يسمى حديثاً بطرق السرد والخطاب

السـردي .. الخ والاهتمـام بأسـاليب التعبير على حساب المحتوى والهدف الإنساني من العمل الإبداعي؛ إذ ينبغي أن نفهم ماذا يُقال ويُسـرد، وأن نُعجـب بـالفكرة السـامية والهدف النبيل أولاً، قبل أن نحلل وندرس الطريقة الفنية ووسائل التعبير الإبداعي التي عبرت عن تلك الفكرة السامية أو هذا الهدف النبيل .. أقول مع أنني لا أميل إلى هذا الجنوح في المهمة النقدية وأفترض أن تطابق الشكل الفني مع المضمون، وتداخلهما، شرط أساسي لنجاح العمل الإبداعي، وإلا فإنه سيسقط حتماً في أحد المسربين أو الاتجاهين السلبيين: الشكلانية المجردة الخالية من الروح الإنسانية، أو إلى الخطابية المباشرة التي غالباً ما تسعى لإعلاء صوت الإيديولوجيا على حساب الفن والذوق .. وبالتالي تتحول إلى ميلودراما زائفة لا تتماشى مع روح العصر، ونتيجة لذلك فإنها لا تستحق من الباحث الدراسة أو الاهتمام.

أقول مع عدم ميلي للتركيز على الأسلوب الفني إلا بعدِّه جزءاً لا يتجزأ من روح النص؛ لكننا سنجاري الاتجاه العام في الاهتمام بالشكل والأسلوب الفني الذي ميز رواية (الرجع البعيد)، على الرغم من أن هذا الأسلوب قد تراكم وجمع في ذهن التكرلي الشيء الكثير من تجارب الآخرين بدءاً من رواية <<**نجمة**>> وأصوات ((فرمان)) و {ميرا مار} نجيب محفوظ وأصوات (سليمان فياض) وفتحي غانم وغيرهم من الكتاب المصريين في فترة الستينيات والسبعينيات، وبعض محاولات الروائي السوري ((حنّا مينه)) التي ظهرت قبل طبع رواية (الرجع البعيد)، ومحاولة ((إميل حبيبي)) في تلوين لغته وأسلوبه وتعدد أصواته لتجاوز الرقابة الإسرائيلية في روايته [[الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل 1974م]]، ناهيك عن مجموع التجارب الغربية في هذا المجال من أول مطلع القرن العشرين .. وباختصار فإن التكرلي أخذ متسعاً من الوقت، أكثر من ((فرمان))، للاطلاع على تجارب الأدباء الآخرين من أجانب وعرب في هذه العملية التجريبية التي دفعت بالسرد العربي والعراقي إلى مناطق جديدة ومبتكرة، تجارب لا أفق محدداً لمستقبل انتهائها!!

وأظن أن أكثر الكتاب العراقيين ممن كتبوا بحرف الضاد تأثيراً على تجربة التكرلي في (الرجع البعيد) هو الرائد المجدد (عبد الملك نوري)، الذي سنفرد له أكثر من صفحة في هذه الدراسة، نظراً للعلاقة الوثيقة بين تجريبية ملك القصة القصيرة العراقية وتجربة (الرجع البعيد) التي بلغت الذروة في تجريبيتها الفنية الجديدة!!

من كل هذه السطور أريد القول أو الوصول إلى حقيقة إن أسلوب (الرجع البعيد) لم يكن جديداً كلية في عام 1980{تاريخ نشر الطبعة الأولى من الرواية} بالنسبة للرواية العالمية والعربية – وحتى العراقية – سواء بسواء، وإن كان يسعدني تبني مقولة (كاياني) التي تؤكد على أن (الرجع البعيد) هي أنصع أنموذج لتعددية الأصوات والسرد التعددي بالنسبة للرواية العربية المعاصرة، بغض النظر عن العيوب الفنية التي سنثبتها حين نصل إلى

مرحلة الدراسة النقدية التطبيقية للرواية فصلاً بعد آخر، وعند تتبع أصواته، وتداخلها بطرق فنية ناجحة حيناً وغير صحيحة (غير صافية) في أحيانٍ أخرى.

كما أود أن أشير هنا إلى أن (فابيو كاياني) ذكر في دراسته لرواية الرجع البعيد أسماء وروايات كثيرة نهجت أو اتخذت من تكنيك وأسلوب السرد التعددي، أو تعددية الأصوات، وسيلة تعبيرية.. ولعل دكتور (نجم عبد الله) أشبع الأمر بحثاً وتحقيقاً وتدقيقاً في موضوع تأثر التكرلي بفولكنر على وجه التحديد، خاصة في رواية (الصخب والعنف)؛ وذلك في كتابه [الرواية في العراق /دار الشؤون الثقافية – بغداد 1987]. (14)

***

ومع أن فولكنر قد نشر روايته المذكورة أعلاه عام 1929 وترجمها إلى العربية الأديب الفلسطيني المرحوم (جبرا إبراهيم جبرا) عام 1963 وصدرت عن دار العلم للملايين في بيروت، وأن فرجينيا وولف قد نشرت روايتها {الأمواج} عام 1931، استناداً إلى ما ذكره بول ويست Paul west في الجزء الأول من كتابه عن الرواية الحديثة (15)، فإني أرى إن رواية (الرجع البعيد) أقرب إلى رواية {الأمواج} من حيث الشكل وطريقة البناء الفني وتعدد الأصوات والشخصيات منها إلى رواية الصخب والعنف لفولكنر.

وإذا ما تحدثنا بدقة أكثر عن أثر فولكنر على طريقة بناء (الرجع البعيد)، فعلينا أن نقف عند روايته [بينما أرقد محتضرة / المشار إليها سابقاً]؛ إذ أن رواية فولكنر تنطلق من حادثة احتضار وموت **الأم** ثم دفنها في المكان الذي أوصت به (مسقط رأسها جفرسون)، حيث تُروى الحادثة من أشخاص عدة [الأم وأقربائها + الجيران والمعارف] كل له صوته الخاص ورؤيته.. في حين تُركز (الرجع البعيد) على حادثة اغتصاب **عدنان** لخالته منيرة، واضطرارها للهرب من ((بعقوبة)) والالتجاء إلى بيت خالتها الكبيرة في بغداد، ثم نقل وظيفتها إلى بغداد، وزواجها الفاشل من ابن خالتها (مدحت) الذي يُقتل برصاصة طائشة أثناء انقلاب 8 شباط الدموي عام (1963م)... إلى آخر هذه الأحداث والمفارقات التي تُروى من قبل أشخاص عدّة وبأصوات متعددة، إضافة إلى صوت المؤلف كسارد خارجي تارة، ومشارك / مزاوج (متداخل) تارة أخرى!!

ولعل هذه الطريقة في البناء الروائي، وأسلوب السرد التعددي، هو الذي أعطاها القيمة والأهمية العظيمة في تاريخ الرواية العراقية بعد محاولات الرائد (عبد الملك نوري) وأصوات ((فرمان)) الخمسة لشق طريق أولي بسيط في هذا الاتجاه؛ وإن كنت أرى أن (الرجع البعيد) تتجاوز هذه الدلالة والقيمة الفنية المجردة – على أهميتها – إلى دلالات أكثر أهمية من الناحية السياسية والفكرية والفلسفية، ومن النواحي الاجتماعية والأخلاقية والنفسية، **واضعة حجر الأساس لرواية الأعماق التي ستكون سمة العصر** .. وسنقف عند كل مفصل من هذه المفاصل والقضايا عامة.

تعدد الشخصيات هو غير << تعدد الأصوات >>

قبل أن نتحدث عن قضية تطابق الشكل مع المضمون في رواية (الرجع البعيد)، نود أن نشير إلى أن فولكنر استخدم في رواية [بينما أرقد محتضرة] أسلوب تعدد الأصوات وليس تعدد الشخصيات كما يفعل معظم كتاب الرواية العربية، بما فيهم ((فرمان)) و نجيب محفوظ و ((مينه)) والتكرلي، بما في ذلك رواية (الرجع البعيد) التي هي مركز اهتمامنا هنا.

بالطبع فإن الفرق كبير بين << **تعدد الأصوات** >> في بناء الرواية وبين تعدد الأشخاص والشخصيات، وإن كان تعدد الشخصيات يمنح رواية الأصوات بعداً درامياً مهماً ولا غنى عنه خاصة إذا كانت هذه الشخصيات مختلفة، متناقضة، غير متطابقة وغير متجانسة، وذات طابع ديناميكي حي.. كما أن (وليم فولكنر) استخدم لغة وطريقة تعبير كما لو أنه يتلوّن، من خلال هذه اللغة والطريقة، حسب وعي كل شخصية وهي تتذكر جانباً من جوانب الحدث الرئيس وتعبر عنه بطريقتها الخاصة، بنغمة لغتها ودرجة وعيها وخصوصيتها وليست لغة ونغمة وأفكار ومنطق المؤلف؛ الأمر الذي عجز عنه معظم الكتاب العرب الذين حاولوا استخدام هذا الشكل والبناء الفني، أو ما سمي بأسلوب << تعدد الأصوات >>، مما يذكرنا بملاحظة الدكتور (التلاوي) بأن هذا الأسلوب يقتضي <u>درجة إبداعية صعبة</u>؛ ولذلك لم يطرقه غير القليل من الكتاب العرب. غير أن درجات العجز، أو عدم النجاح الكلي والتام تختلف من كاتِبٍ لآخر. ومن خلال هذا المنطلق سنقترب من رواية (الرجع البعيد) ونتلمس ونحدد أو نشير إلى نقاط القوة والضعف فيها؛ لعلنا نستطيع أن نُشرك القارئ الكريم في إصدار حكم نقدي قيمي على درجة النجاح ونسبة الإخفاق !!

***

وإذا ما عدنا إلى قضية تطابق الشكل مع المضمون، أو رأي التكرلي ذاته حين اعتبر أن مضمون (الرجع البعيد) هو الذي فرض عليه شكلها .. إذا ما عدنا إلى النظر في هذه القضية فإننا سنجد ثمة مواضيع ومضامين كثيرة في القصة العراقية لكنها لم تقدم أشكالاً أو أساليب فنية جديدة، بقدر ما نلمس محاولات التكرلي للتفلت من الواقعية التبسيطية التي كان يراها لا تستحق الحبر الذي كتبت فيه، ويتطابق مع وصف أستاذنا المرحوم د. (عبد الإله أحمد) الذي وصف تلك القصص بالساذجة !!

أقول إذا ما عدنا إلى (الرجع البعيد) من زوايا ووجهات نظر مختلفة، فإنها ستثير الكثير من التساؤلات الإشكالية، من الناحية الفنية ومن الناحية الفكرية والسياسية، أسئلة مثل: هل هي رواية تاريخية أم رواية أحداث ؟؟ ..... رواية فكرية فلسفية عن الحياة والموت والفناء أم رواية شخصيات مع التركيز على شخصية ((اللامنتمي)) التي ظهرت بقوة في الوطن العربي، خاصة بعد نكسة أو هزيمة الخامس من حزيران عام 1967؟!

هل هي رواية أشخاص – شخصيات محورية: نماذج وأبطال – أم هي وسائل لدراسة المجتمع العراقي خلال عاميّ 1962 و 1963 وربطها بالأحداث والمواقف السياسية التي تضاربت وتناقضت في تلك المرحلة؛ وسالت فيها دماء كثيرة ؟؟

هل هي رواية اجتماعية واقعية سياسية، أم استخدمت الواقع المعيش لطرح إشكاليات فلسفية كبرى؟!

هل هي محاولة في تغيير منحى واتجاه القصة الواقعية الاجتماعية النقدية التي ميّزت أعمال الرواد باتجاه قصة تأخذ الذات والأنا والنَفس والمشاعر المختلفة (بايجابياتها وسلبياتها – أو الإنسان كما هو في عجزه وعظمته) باعتبارها عناصر أساسية لا يمكن الاستغناء عنها في الخلق الروائي، حتى وإن رغب القاص في البقاء عند ضفة اليسار والرؤية التقدمية لمعظم قضايا المجتمع والحياة - خاصة من خلال موقفه من مظلومية المرأة العراقية المضطهدة على أكثر من صعيد - ومن جوانب واتجاهات وأسباب كثيرة تشمل مستويات الزمن الثلاثة، وخاصة الماضي؟!

ربما كانت رواية (الرجع البعيد) عصية على التجنيس السطحي التبسيطي؛ ولذلك أجد فيها كل هذه الأمور وأكثر.. رواية شاملة شمولية الحياة ذاتها، وإشكالية الحياة ذاتها أيضاً؛ ولذلك ستظل تُقرأ كثيراً، ولمدة أطول، كما تُفسر وتُأوّل تفسيرات وتأويلات مختلفة مثل أوجه الحياة المتعددة والمختلفة؛ إذ أن المؤلف أراد لها ليس مجرد التعبير عن تعقيدات الحياة وحدها فحسب، بل أراد لها أن تكون رواية فنية مُركبة تركيباً جدلياً ديناميكياً يخرج عن المألوف في السرد التقليدي، وخاصة في زمن رواد القصة العراقية حيث يشترك التكرلي وإياهم في الكثير من الأمور والأفكار والأهداف والمواقف السياسية، حتى على مستوى الصداقات والعلاقات الشخصية.

السبق العراقي في استخدام هذا الأسلوب.. وأوجه التشابه والالتقاء

لكننا إذا أردنا أن نتحدث عن السبق التاريخي في محاولة الوصول إلى تكنيك جديد في القصة العراقية، تكنيك ينأى ويبتعد عن الأسلوب التقليدي الذي اتخذته القصة العراقية في مرحلة الريادة الأولى، والذي انتقل تدريجياً من واقعية تبسيطية إلى واقعية نقدية ذات أبعاد سياسية واجتماعية إيجابية الطابع .. الخ، فإن (عبد الملك نوري) بحكم قراءاته للأعمال الأدبية الأجنبية باللغة الإنجليزية مباشرة، وتأثره بأعمال جويس [رواية يولسيس خاصة] ووليم فولكنر (الصخب والعنف)، وبحكم رغبته في تحقيق أو كتابة قصة بتكنيك جديد لم يعرفه العالم من قبل على حد تعبيره .. – ***أقول إذا أردنا الحديث عن سبق تاريخي فعلينا البدء بعبد الملك نوري الذي بذل جهداً عظيماً في هذا المجال للوصول إلى ما يمكنني أن أسميه بأسلوب تعدد الأصوات كشكل من أشكال السرد التعددي، حتى وإن لم يكن (نوري) قد حدد اسم المصطلح النقدي الذي كان يريد الوصول إليه؛ بل اختار الطريقة التجريبية التي تعتمد على مبدأ تجربة أكثر من وسيلة وطريقة للوصول إلى هدفه***، كما اعتمد على

عمليات الحذف المتكرر والاحتكام إلى النتائج الملموسة؛ أي الاحتكام إلى ما هو أكثر تناسباً مع الأهداف التي تعتمل في دواخل الكاتب كما عبر هو في إحدى يومياته التي ركزت على محاولة الشروع بكتابة قصة أطلق عليها لاحقاً اسم **مُعاناة** بالاتفاق مع صديق عمره ((التكرلي)).

كان (عبد الملك نوري) هو أول قاص عراقي حاول استخدام أسلوب <<**تعدد الأصوات**>> في قصصه القصيرة التي بدأ نشرها في أوائل أربعينيات القرن الماضي، ولكنه فشل في تحقيق هذا الهدف ولم ينجح به كليّاً – أو بصورة جيدة ومكتملة – إلا في قصة <<**نزهة**>> التي نشرها أول مرة عام 1957، أي قبل رواية أصوات ((غائب فرمان)) الخمسة بعشرة أعوام بالتمام والكمال !!

ومن المعروف جيداً إن ملك قصة جيل الرواد (نوري) كان يجهد نفسه للبحث عن أساليب فنية جديدة ويحلم بالوصول إلى " تكنيك جديد لم يُخلق من قبل في العالم " كما كان قد صرح للسيدة (رشيدة التركي)، وقد نقل هذا التصريح القاص (محمد خضير) في كلمته التقريظية المنشورة في مجلة اتحاد الكتاب والأدباء في العراق [الأديب المعاصر/ عدد رقم 49 – خريف 1998م]..... والتصريح منشور في مجلة (آفاق عربية – العدد العاشر – بغداد 1987). (16)

أما لماذا فشل (عبد الملك نوري) في كل قصصه السابقة لقصة <<**نزهة**>>، فإن الأمر يعود إلى التناقض الرئيس في أدبه ؛ وذلك من خلال وجود مسافة كبيرة وواسعة بينه كفنان مثقف ثقافة عالمية عالية ومتأثر بالحضارة الغربية، بقدر ما هو مُقلّد لبعض نماذجها الأدبية، وبين نماذجه الفنية (شخصياته) التي يلتقطها من قاع المجتمع وقاع المدينة (وأحياناً من الريف العراقي البائس في النصف الأول من القرن الماضي).. وبالتالي عدم قدرته على منح تلك النماذج الفرصة أو المقدرة للتعبير عن نفسها، بلغتها ومنطقها، فراح هو يعبر عنها بطريقته التقليدية الكلاسيكية التي حكمت وتحكمت ببناء القصة القديمة ضمن أسلوب السرد من الخارج والوصف التقليدي الذي يكون فيه صوت المؤلف (والذي يكون في أغلب الأحيان سارداً) هو السائد باعتباره << كلي المعرفة – كما يُصنّف في الكتب الغربية >>، في حين نكاد أن لا نجد أي صوت للنماذج المدروسة، وإن وجد فهو صوت خافت وموارب ومعبر عن صوت ورغبة ونغمة وإرادة ولغة الكاتب ذاته على نحو من الأنحاء.

وهكذا فإن (عبد الملك نوري) كفنان لم يضع مسافة تفصله عن أبطاله ونماذجه (شخصياته القصصية)، ولم يضع حدوداً بين صوته وأصوات مخلوقاته الفنية التي أصبحت جزءاً لا يتجزأ منه كمؤلف وكإنسان [كعبد الملك نوري] على العكس من دوستويفسكي، الذي كان من مصادر ثقافة ((نوري)) الأساسية، والذي لم يجعل من أصوات أبطاله بوقاً لإيصال صوته: "وما لم يُقطع الحبل السري الذي يربط البطل بمؤلفه، فلن نجد أمامنا عملاً أدبياً، بل وثيقة شخصية" على حد تعبير باختين الذي أشاد بإبداع دوستويفسكي

لأسباب كثيرة، ما ذكرناه آنفاً هو بعض منها.(17)

إن إلغاء المسافات بين المؤلف والنموذج، بين المبدع وما أبدعه، بين الخالق الفني والمخلوق النمطي، سيجعل من تلك النماذج مشوهة ومستنسخة وليست حرة في نموها وتقرير مصيرها - أي شخصيات مسطحة تردد بطريقة ببغائية ما يريده المؤلف - ولعل هذا التداخل بين الوعيين قد شكل خللاً وتناقضاً فنياً ساد وانتشر ليس في بعض قصص (عبد الملك نوري) وحده فقط، بل في الكثير من القصص العراقية في مرحلة الريادة لحين ظهور الروايات الأولى لغائب طعمه فرمان ورواية (الرجع البعيد)؛ ولذا فقد انتبه هو.. أقول انتبه (عبد الملك نوري) ذاته إلى هذه الإشكالية، وحاول أن يحل بعض مفاصلها وفقراتها في قصصه اللاحقة، مثل قصة <<**نزهة**>> التي كتبت من خلال وعي طفل بريء، أو بطريقة تسليط الضوء على الواقع المعيش كما هو دون تداخلات بين الرؤى أو تناقض في وعي ذلك الواقع موضوع الاهتمام - بل أن عبد الملك نفسه وجه نقداً مريراً في أواخر حياته لقصص (محمد خضير) لأن فيها مثل هذا التداخل والإشكالية بين وعي القاص ورؤيته للعالم والحياة وبين وعي أو طريقة تفكير أبطاله من النماذج المسحوقة التي تمثل شريحة من الحياة، من الشعب المغمور، من الأصوات المبحوحة المنفردة والمتوحدة .. الخ ، وضرب هو مثلاً بقصة محمد خضير ((الشفيع)) قائلاً لمحدثه الأستاذ هاتف الثلج:

- نعم قرأتها، وكانت لديّ مآخذ عليها، فالقاص يدخل ذهن البطل. هل هناك امرأة حامل تنزل السُلّم، تصعد، تنزل، تصعد، السبايات تمر من أمامها في كل لحظة، وهي كل دقيقة تصعد وتنزل.. إن الأشياء التي تمر في ذهنها، هي أشياء وأفكار محمد خضير ولا تلائم شخصية هذه المرأة الأمية.. هذا هو المأخذ الرئيس على القصة، بمعنى آخر، هناك رؤى عجيبة وغريبة. لكن هذه الرؤى لا يمكن أن تمر في ذهن هكذا امرأة، هذا خلل في بناء الشخصية القصصية. (المصدر: صفحة 106 من مجلة الأقلام / الملف الخاص بعبد الملك نوري / العدد العاشر – تشرين الأول 1989). (18)

هذا ما كتبناه عن محاولة (عبد الملك نوري) لاستخدام ((تكنيك جديد)) أو أسلوب << **تعدد الأصوات** >>؛ وذلك في كتابنا [عبد الملك نوري .. ريادة فنية وسايكولوجية في القصة العراقية] الذي هو من إصدار اتحاد الكتاب العرب في دمشق 2012م.

الخيط الرابط بين أصوات ((فرمان)) الخمسة ورجع التكرلي البعيد

أما الآن فيمكننا العودة إلى ((غائب طعمه فرمان)) في محاولته لبلورة صيغة فنية جديدة تقترب من استخدام أسلوب السرد التعددي أو مفهوم << **تعدد الأصوات** >> المختلط آنذاك بمفهوم تعدد الشخصيات!!

ولأن ((فرمان)) هو أول روائي عراقي حاول أن يغير من فصول الرواية التقليدية ويحولها إلى أصوات، ولابد أن اسم روايته

((خمسة أصوات)) بحد ذاته ذو دلالة واضحة، إضافة لتاريخ نشرها عام 1967؛ ولأن التكرلي استخدم الأسلوب ذاته في رجعه البعيد، أسلوب << **تعدد الأصوات** >> أو السرد التعددي، فمن حقنا التساؤل عن الأمور التي تميز رواية (الرجع البعيد) عن رواية ((خمسة أصوات)) من جهة، ونوضح أوجه التشابه والالتقاء بين الروايتين المهمتين وبين الكاتبين العملاقين اللذين يشكلان علامة فارقة في تاريخ القصة العراقية، إن لم أقل في تاريخ القص العربي.

يوجد ثمة تماهٍ بين (الرجع البعيد) مع أصوات فرمان الخمسة، خاصة في استثمار الصيغة التجريبية الأولى لخلق رواية جديدة متعددة الأصوات وذات نسق سردي لا يكتفي بالصيغة التقليدية لأسلوب الروائي العليم بكل شيء، أحادي النظرة؛ ولذلك حاول التكرلي في رجعه البعيد أن يَفصل أكثر من ((غائب طعمه فرمان)) بين الحوار الشعبي (الذي يدور باللهجة البغدادية أيضاً) وبين بقية أنواع السرد والتعبير عن مجريات أحداث روايته، مهتماً بالمونولوج الداخلي وتأملات الذات، والبحث عن تفسيرات وتأويلات فلسفية، أكثر من اهتمام ((فرمان)) بالوصف الخارجي الذي يظل هو القاسم المشترك بين قصصه وقصص جيل الرواد، حتى وإن جاء بصيغ أدبية أحدث وأفضل !!

وهنا نلمس ثمة جنوح واضح لفؤاد التكرلي نحو الأبعاد النفسية الداخلية، أو ما يسمى بقصص الأعماق أو التيار السايكولوجي في القص، بينما يظل ((فرمان)) عند حدود النظرة الخارجية المتفحصة، على الرغم من حساسيتها العالية الموهوبة، ومحاولاتها في بعض الأحيان لخلق حالة توافق وتطابق ما بين العالمين: الخارجي والداخلي، المحيط والسطح الاجتماعي من جهة، وتقلبات النفس الذاتية الطابع من جهة ثانية؛ ولذا فإن ضمير المفرد المتكلم هو الذي يسود في رواية (الرجع البعيد) حتى وإن كان بأصوات مختلفة تعيد الحكاية ذاتها أو أهم وأبرز الأحداث كما هي حال واقعة مجيء عدنان من ((بعقوبة)) طالباً رؤية خالته (منيره)، تلك الواقعة التي تُسرد بعدة مستويات وأصوات مختلفة: تارة بلغة ورؤية منيرة ذاتها، وطوراً على لسان الطفلة (سناء)، إضافة إلى أصوات أو وجهات نظر معظم سكان البيت الكبير، بيت عائلة {أبو مدحت}.

أما في أصوات ((فرمان)) الخمسة، فإن السارد الخارجي أو الراوي، الشخص الثالث، هو الذي يهيمن، دون أن نتنكر لحقيقة استخدام ((فرمان)) لكل التقنيات الحديثة في الرواية الغربية ولكن على نطاق أضيق وأقل من لغة التكرلي ذاتية الطابع، والتي اقتضت تقنيات روائية أوسع ممثلة بضمير المفرد المتكلم، والمونولوجات الذاتية، والتداعيات، والتساؤلات، والحلم [خاصة حلم مدحت في الفصل العاشر من الرجع البعيد] والتأملات الروحية والفكرية والاجتماعية على حدٍ سواء، بقدر ما أكثر ((فرمان)) من الحوارات وبعض الصياغات المسرحية التي لمسناها سابقاً في رواية <<النخلة والجيران>> أيضاً.

ولذا أعتقد أن التكرلي ربما وضع نصب عينيه، مسبقاً، تعميق تجربة صديقه

وزميله (عبد الملك نوري) لجذب القصة العراقية نحو تيار جديد يبتعد أو يحاول أن ينأى عن تجارب الرواية القديمة؛ من أجل خلق قصة حديثة ذات طابع نفسي واجتماعي في آن معاً !!

لقد صرح التكرلي مرات عدّة عن اختلاف رؤيته للإنسان عن باقي القصاصين العراقيين في مرحلة الريادة، وذلك من خلال التركيز على رؤية الإنسان من الداخل، من نفسه ذاتها، وليس من مظهره الخارجي وعلاقاته العامة. وبهذا فأنه يقتبس من جوهر رؤية دوستويفسكي للإنسان وللوظيفة الفنية والأخلاقية للقصة، كما أوضح باختين وهو يدرس أعمال دوستويفسكي.

***

الأصوات عند ((فرمان)) تقوم بوظيفة البديل عن الفصول، مع التركيز على شخصيات محورية محددة بتلك الأصوات الخمسة، إضافة إلى وجود شخصيات ثانوية (ساندة)؛ أما الأصوات عند التكرلي فهي جزء أساس من تركيب بناء رواية (الرجع البعيد) وبهذا فإنها تعيد بناء الرواية من خلال إعادة زوايا النظر أو الرؤيا العامة، أو تقييم تلك الأحداث؛ ولذلك هي أقرب إلى المشاعر واختلاف الأحاسيس منها إلى الفصول التقليدية التي لازمت ((فرمان)) في طريقة بناء رواية ((خمسة أصوات))، بالرغم من اشتراكهما بأمور جوهرية كثيرة نذكر منها مايلي:

1 – الاهتمام الاجتماعي وتشابه الحاضنة الاجتماعية التي كانت بمنزلة الوعاء المشترك لتلك الاهتمامات.

2 – الفضاءات والمناخات المحلية المشتركة، وخاصة أحياء بغداد القديمة (منطقة الصدريّة + باب الشيخ + المربعة + الباب الشرقي + شوارع بغداد الأساسية كالرشيد وأبو نؤاس والكفاح والجمهورية.. الخ) وكذلك المقاهي البغدادية الشهيرة خاصة في شارعي الرشيد وأبي نؤاس، مع استخدام اللهجة الشعبية البغدادية ذاتها.

3 – الاهتمامات الإنسانية والوطنية والسياسية المشتركة، وربما حتى التأملات الفلسفية، وإن كانت عند التكرلي أوسع وأعمق وأقرب إلى الذاتية أو الروح الفردية المعاصرة !!

4 – عذابات الناس ومعاناتهم المشتركة، والمصائر السوداوية المؤلمة، مثل شخصية (حميد) في خمسة أصوات مقابل شخصية (حسين السكير)، والد الطفلة سناء في الرجع البعيد.

5 – النهايات المفتوحة المشتركة التي ميزت روايات ((فرمان)) وقصص التكرلي؛ في حين كانت القصة العراقية التقليدية تقفل على نهايات محددة لا مفر منها !!

6 – الموقف الايجابي المشترك من القضايا الاجتماعية التحررية والتقدمية، خاصة في قضية الموقف الايجابي العام من المرأة.. وبالتالي محاربة أشكال الظلم والتعسف، والتقاليد البالية الموروثة دون أساس علمي أو منطقي، ولا حتى ديني صحيح.

مــع أن (الرجــع البعيــد) أقــرب منهــا للروايـات الأجنبيـة الـتي ذكرناهـا، ونعيـد التـذكير بهـا لأهميـة هـذا الأمـر [روايـتيّ فـولكنر + أمـواج فرجينيـا وولـف + نجمـة كاتب ياسـين المكتوبة بالفرنسية عـام 56 والمترجمة عـام 62]، لكننـا فضلنا تقديم هـذه الملاحظات عـن منـاطق تقـارب وتباعـد (أو درجة اختلاف) الرجع البعيد مـع رواية ((خمسـة أصـوات)) باعتبارهمـا ينتميـان إلى **الواقـع الاجتمـاعي المعيش ذاتـه**، وإن كـان الفـرق بـين نشـر أو تـاريخ صـدور الـروايتين يزيد عن عشرة أعوام !!

أما نقاط التشابه والاختلاف، من حيث الشكل الفني خاصة، بين (الرجع البعيد) وقصـص عربيـة أخـرى كـثيرة - خاصـة مصر وقمتها نجيب محفوظ - فإني لا أود التوغل فيه بسبب قلة اطلاعي على حركة الأعمـال الأدبيـة في مجمـل الـوطن العربـي، إضافة لرغبتي في وضع حدود معينة لحجم هذه الدراسة مع الاعتذار لأصدقائي القراء والكتاب على حدّ سواء.

وعلى بـالرغم مـن كـل هـذه الملاحظات الـتي ذكرناهـا مـن أجـل الأمانـة العلميـة، ينبغــي التأكيــد علــى أن القــاص لــيس بالضـرورة أن يـدرس نظرية بـاختين في تعدد الأصوات، وتنـوع الأسـاليب السـردية، كمـا لـيس بالضــرورة أن يكــون مُقلّــداً لروايــة بـذاتها أو مجموعـة روايـات معينـة – إن لم أبـالغ وأقـول إنـه أحيانـاً قـد لا يكـون مُطلعـاً على هـذا الكِتاب أو ذاك، على هـذا النص الذي يلمس فيه الناقد ثمة تناصاً واضحاً أو استعارة غير مباشـرة – غير أن الناقد المُجدّ الحصـيف مطلـوب منـه عقـد مثـل هـذه المقارنات والانتباه إلى ملامح التناص ووجود المؤثرات المباشرة أو غير المباشـرة .. كما لو أنه يشارك الكاتب والقارئ على حدٍ سواء، الخوض في جبل الجليد غير المنظور، جبل الجليد المطمـور تحت الميـاه، والـذي يشـبه الـذاكرة الإنسـانية مـن حيـث الفـرق بـين الظـاهر والمخفـي، بـين الـوعي واللاوعـي، المُدرك المباشر اليقظ وذلك الجزء الغـافي في الأعماق دون أن يموت، دون أن ينمحي حتى وإن بقــي في لحــده لنصـف قــرن؛ إذ تجــيء اللحظـة المناسـبة ليسـتفيق ويقـول هـا أنـا ذا موجـود وسـأدخل معكـم في عمليـة الخلـق والإبداع !!

هـذا مـا أفترضـه في رجـل كـالتكرلي متعدد اللغات والثقافات، كثير القراءات، عميق بتجاربه الحياتية؛ ولذلك فإنني أصدق قولـه: ((إن شـكل تعدد الأصوات في الرجـع البعيد قد فرض نفسه على نحوٍ لا مفر منه)) كمـا جـاء في حديثـه بتـونس عـام 2001 / كــانون الأول [المصــدر: نقــلاً عــن دراســة كايــاني – ص 53 / الهــامش – مصـــدر مذكور سابقاً].

وكلما سُئل التكرلي عن هذا الموضوع أجـاب بـأن موضـوع أو مضـمون الروايـة قـد فـرض عليـه شـكلها. هـذا الجـواب قدمـه الفنـان المبـدع التكرلـي إلى محـاوره الأسـتاذ (حسـب اللّه يحيـى) حـين طـرح عليـه السـؤال بالصيغة التالية:

* في روايـة (الرجـع البعيـد) تـداخل بـين الضمائر التي تتحدث .. وهو اتجاه عرفناه في (الصخب والعنف) لفولكنر، هـل يـا تـرى أن طريقـك إبـداع اضـطررت إليـه أم أنـه إعجـاب بفولكنر والسير في طريقه ؟!

فأجاب التكرلي بما يلي: في الرجع البعيد عوالم متداخلة أحياناً، وهي طريقة اتبعها كثيرون ومنهم فولكنر، وكما أشرت فقد فرض عليّ موضوع الرواية شكلها. (19)

مع أن السؤال مكرر، على أهميته، غير أن الإجابة هي الأخرى مكررة؛ ولذا فإني أعتقد بأن التكرلي مثله مثل أستاذه وصديق عمره (عبد الملك نوري) كان متأثراً بالأدب الأجنبي وساعياً إلى تقليده، أو تغيير واقع الأدب العربي وخاصة ما كان قد وصفه بالقصص الساذجة في مرحلة الريادة للقصة العراقية .. ومن كل هذا فإني أرى أن (الرجع البعيد) هي أقرب إلى رواية {الأمواج} لفرجينيا وولف، ولرواية فولكنر [بينما أرقد محتضرة] دون أن ننكر تأثره – وتأثر جيله برمته – برواية الصخب والعنف.

وفي كل الأحوال، ومنذ قصصه القصيرة الأولى، فإنه كان يحاول كفنان وإنسان أن يضع نصب عينيه **التجديد الفني**، إن لم أقل إن التجديد كان الهدف الأساس من عمله الفني في رواية (الرجع البعيد) وغيرها من روايات وقصص قصيرة، دون أن يعني هذا أنه فَصل أشكاله الفنية المتجددة عن مضامينه الاجتماعية والإنسانية والسياسية وحتى الأخلاقية، بل حاول أن يخلق بينهما وحدة جدلية بديعة ورائعة تستحق التمجيد والخلود.

وسنعود لاحقاً، في دراسة أخرى، لنرى درجة نجاح التكرلي، أو إخفاقه، في استخدام << **تعدد الأصوات** >>؛ وذلك من خلال الدراسة التطبيقية العملية / النقدية لرواية (الرجع البعيد)، والعلاقة المركبة والمتداخلة بين صوت المؤلف وأصوات نماذجه (أبطاله) وخاصة الشخصيات المحورية الأساسية في الرواية.

المصادر والهوامش

1- (ميخائيل باختين m. Bakhtine) هو الذي نحت وثبت مفهوم أو مصطلح تعددية الأصوات في كتابه الشهير [إشكالية شعرية دوستويفسكي Problems of Dostoevsky,s poetics] الصادر عام 1963م.

2 – سيزا قاسم [المصدر: مجلة **فصول** / العدد الفضي رقم 68/ شتاء وخريف 2006].

3 - ترجمة (سهيل نجم) في مجلة [الأديب العراقي – العدد الأول/ نيسان 2005]. مع العلم أن هذه المجلة كانت تصدر باسم <<الأديب المعاصر>> قبل أحداث عام 2003 في 9 نيسان.

4 - محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في رواية الأصوات العربية [منشورات اتحاد الكتّاب العرب – دمشق عام 2000 م/ ص 130].

5 - فخري صالح : تجارب في الإبداع العربي [– ص 133 / كتاب العربي عدد 77 في يونيو 2009].

6 - المصدر: صفحة 196 من كتاب الرواية السورية المعاصرة (الجذور الثقافية والتقنيات الروائية الجديدة) – منشورات المعهد الفرنسي للدراسات العربية – دمشق 2001م

7 – باسم عبدو: الأسبوع الأدبي – عدد 1442 في 31 / 5 / 2015م

8 - غائب طعمه فرمان: رواية خمسة أصوات [الطبعة الأولى في دار الآداب – بيروت 1967].

9 - رواية <<**نجمة**>> للكاتب الجزائري [كاتب ياسين]؛ إذ تشير المترجمة السيدة (ملكة أبيض العيسى) في الطبعة الثانية للرواية عام 1980 م [دار النشر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت] إلى أن الطبعة الأولى كانت عام 1962م، وأن صدور رواية <<**نجمة**>> في اللغة الفرنسية يعود إلى عام 1956م.

10 – شارل بون: [ص 18 من مجلة الثقافة الأجنبية /بغداد – العدد الأول 2009].

11 - مجلة ((الكلمة)) الإلكترونية – مجلة أدبية فكرية رئيس التحرير (صبري حافظ) – عدد 102 في أكتوبر 2015 – مقالة محمد رشيد السعيدي: الأولية الفنية في رواية ((خمسة أصوات)).

12- فولكنر: رواية [بينما أرقد محتضرة – ترجمة توفيق الأسدي / الهيئة العامة السورية للكتاب – 1988].

13 - فؤاد التكرلي: رواية الرجع البعيد [ص – 19 من الطبعة الأولى /دار ابن رشد – بيروت 1980].

14– دكتور نجم عبد الله: [الرواية في العراق /دار الشؤون الثقافية – بغداد 1987].

15- بول ويست Paul west في الجزء الأول من كتابه عن الرواية الحديثة [ترجمة عبد الواحد محمد / وزارة الثقافة – بغداد 1981]

16 - التصريح للسيدة (رشيدة التركي) ...... والتصريح منشور في مجلة (آفاق عربية – العدد العاشر – بغداد 1987). وقد نقل هذا التصريح القاص (محمد خضير) في كلمته التقريظية للمرحوم ((نوري)) المنشورة في مجلة [الأديب المعاصر/ عدد 49 – خريف 1998- بغداد].

17- **باختين**: قضايا الإبداع الفني عند دوستويفسكي [ترجمة د. جميل نصيف التكريتي /دار الشؤون الثقافية – الطبعة الأولى – بغداد 1986م].

18- المصدر: صفحة 106 من مجلة الأقلام /الملف الخاص بعبد الملك نوري/ العدد العاشر – تشرين الأول 1989).

19– حسب الله يحيى: التنوع الثقافي – حوارات في الثقافة والإبداع – دار الثقافة والنشر الكردية (تسلسل 97) – الطبعة الأولى/ بغداد 2013.

❑❑

دراسات..

إثارة المستوى الدلالي عند شعراء الحداثة المعاصرين

□ عصام شرتح*

ما من شك في أن دراسة إثارة المستوى الدلالي عند شعراء الحداثة لأمر بالغ الأهمية والتعقيد خاصة إذا أدركنا أن المستوى الدلالي هو حصيلة تضافر البنى، والرؤى، المستويات جميعها، بما في ذلك المستوى التركيبي والمستوى الفني، والمستوى الصوتي، والمستوى الإيقاعي، والمستوى الثقافي وغيرها من المستويات التي تدخل في صلب الدلالة، وصلب إفرازها في النص، ولذا، تعد هذه الدراسة شاملة في ملامحها لجوانب شعرية عديدة تدخل في نطاق عملية الإبداع الفني الشعري ذاتها عند شعراء الحداثة؛ لأنها تدخل في صميم الدلالة، بل في صميم إنتاجها وخلقها.

ومن هذا المنطلق، فإن دراسة إثارة هذا المستوى برمته عند كوكبة من الشعراء لهو بحث يشق كثيراً على الباحث؛نظراً إلى صعوبة الإحاطة به، أو الإلمام بجوانبه المختلفة؛ولذا سنقتصر في بحثنا على إثارة هذا المستوى وفقاً لمنظومة القيم الدلالية التالية:

1- دلالة الزمان.
2- دلالة المكان.
3- دلالة الألوان
4- دلالة العناوين(سيميولوجيا العنوان).

وبتقديرنا: إن خصوصية التجربة الشعرية هي التي تحدد مسارها الدلالي؛ بل تحدد مسارها الإبداعي على مساحة تطورها؛ ابتداءً من مرحلة البدايات؛ حتى مرحلة النضج والاختمار الإبداعي؛ ولذا، فإن تجربة الشاعر المبدع تبقى مفتوحة دوماً؛وذلك حين ينأى الشاعر بتجربته عن التفاصيل والحيثيات الجزئية السطحية إلى الجوهر أو العمق؛ وهذا ما أشار إليه الشاعر الفذ شوقي بزيع؛ إذ يقول:

* ناقد سوري.

" أنا أعتقد أن الشاعر العظيم يمكن أن يكتسب أهميته من طريقة مقاربته للأشياء، سواء أكانت هذه الأشياء قضايا كبرى، أم كانت تفاصيل جزئية بسيطة، ممكن أن يكون الشاعر رؤيوياً، ويكون شاعراً كبيراً كحال المتنبي وعمر الخيام، وأدونيس، وممكن أن يكون رؤيوياً؛ ويكون شاعراً سيئاً كلسان الدين الخطيب؛ لأنه لم يستطع أن يتمثل هذه الرؤيا عبر شعر حقيقي وجميل ومتميز؛ هناك شعراء تحدثوا عن مواضيع جزئية أو صغيرة، كالحديث عن المجلى أو المغسلة؛ وكانوا شعراء كباراً (مبدعين)؛ لأنهم حولوا هذه القضايا إلى قضايا كبرى؛ يعني طرحوا من خلالها أسئلة مهمة... (بودلير) تحدث عن(الجيفة المرمية في الطريق)؛وحولّها إلى سؤال كوني..... إذاً؛ ليس الموضوع هو الذي يحدد قامة الشاعر؛ وإنما المقاربة الشعرية المهمة... ليس ماذا أكتب؟!! ولكن كيف أكتب؟!!"(1).

فأهمية الشاعر إذاً، لا تتحدد إلا من طريقة مقاربته للأشياء، وطريقة تشعير الرؤيا وتكثيف منتوجها الإيحائي، بأسلوب جمالي مميز، وخصوصية إبداعية ورؤيوية فذة؛ ومن المؤكد أن ذهنية الشاعر المعاصر موجهة صوب إبداع الدلالات، وخلقها بروافدها الشعورية، وكثافتها الإيحائية المعتمرة داخل الذات المبدعة عبر الخيال الشعري؛ ولذا، فإن أية قصيدة حداثية مؤثرة فإنها لاشك فيض من الخيال، وكثافة من الرؤى، والمشاعر، وخصوبة الأحاسيس، وثراء الدلالات عبر طاقة التخييل العالية، وتفاعل الذات الشاعرة، وتكيفها مع العالم المحيط، أو تصادمها معه، عبر جسد النص، وطبيعة التجربة التي تتمخض عنها.

1ـ دلالة الزمن أو الزمان عند شعراء الحداثة:

ما من شك في أن مؤولة الزمن من أكثر المفاتيح النصية كشفاً عما تتضمنه التجربة الإبداعية من مؤثرات؛ إذ إن الكثير من المستغلقات النصية لا يمكن فك طلاسمها إلا من خلاك كشف علاقة الشاعر بالزمن، ومدى وعيه به، وتمثله وإدراكه له، ورصد إحساسه الداخلي إزاءه إن سلباً أو إيجاباً، صحيح أن الشاعر ـ من منظور محمد صالح الشنطي- " غير معني بخصوصية التجربة، وتحديدها زمانياً أو مكانياً ــ رغبة منه في تحويل ما هو خاص إلى ما هو عام، والمحدد إلى ما هو مجرد، والجزئي إلى الجوهري والكلي؛(2).

وهذا يعني أن تفاعل الشاعر مع الوجود في قصائده يعد صورة من صور التلاحم بين الشاعر والعالم الخارجي؛ فارتباط الشاعر بالمكان هو ارتباط بالزمن وتمثيله له لاشعورياً في قصائده يقول(صمويل ألكسندر) الملقب بفيلسوف(المكان والزمان والألوهية):" الحقيقة القصوى التي تتولد عنها سائر الأشياء الحقيقة الزمانية ــ المكانية، والحق أنه إذا كان في الإمكان التفرقة بين المكان والزمان فما ذلك إلا بطريقة أولية قبلية سابقة على التجربة؛ أما الواقع العيني نفسه، فإنه يشهد بأنه لا انفصال للمكان عن الزمان أو للزمان عن المكان"(3).

وبتقديرنا: إن جل الفنون في سعيها الجمالي والفني هي محاولة لتخليد العمل الفني ضد فاعلية (المحو) الزمانية؛ فالفن هو مغامرة اكتشاف، أو هو مكابدة شاقة من أجل الخلود عبر هذا الشكل الفني أو ذاك، وبهذا المعنى يقول(بيت موندريان):

" كل من العلم والفن يكتشفان، ويجعلاننا ندرك حقيقة أن الزمن هو عملية تكثيف لما هو ذاتي في اتجاه ما هو موضوعي، في اتجاه جوهر الأشياء، وجوهر أنفسنا"(4).

وما ينبغي الإشارة إليه: أن نظرة الشعراء المتعلقة بالزمن تختلف من شاعر إلى آخر، تبعاً لرؤية كل شاعر، وإحساساته، ونظرته النفسية، والشعورية، والفنية، والوجودية؛وهذا يعني أن مسألة الزمن مسألة نسبية وجودية في بعدها المعرفي، ومنحاها النفسي، والفلسفي، والأيديولوجي؛ وتبعاً لهذا تختلف هذه النظرة من شاعر إلى آخر، كل حسب ثقافته، ووعيه، ومعتقداته، ولعل أكثر من اعتمد هذه النظرة الشاعر عبد الكريم الناعم ، إذ يقول:"أرجح أن علاقتنا بالزمن تكمن في أنه يرتحل بنا إلى نهاية محتومة هي الموت، ولولا الموت لما فكر أحد منا بالزمن.. إن الزمن هو مفهوم قابل لأن نملأه بما نمتلئ به، وبهذا المعنى تصبح مسألة من يهزم الآخر نحن أم الزمن مسألة لها علاقة بما نحمله في دواخلنا من هدوء واطمئنان، أو قلق، واضطراب.. فالزمن هو الذي يهزم أمامه الجميع، فنحن نرتحل، ويبقى الزمن ممتداً من الأبد إلى السرمد"(5).

إن نظرة عبد الكريم الناعم للزمن تنطلق من شعوره الداخلي، وإحساسه الوجودي، ووعيه الذاتي لهذه المؤولة المكررة في كل التجارب الشعرية على تنوعها واختلافها؛وقد سبق أن أشرنا إلى أن مفهوم الزمن مفهوم نسبي يقع ضمن دائرة الوعي، والإدراك الشخصاني لهذه المسألة، فبعض الشعراء ينظرون إلى الزمن من منظار رؤيوي إبداعي، وبعضهم ينظر إلى الزمن كأنه متمم لسيرورة الوجود والكون؛ إذاً طبيعة التجربة وخصوصيتها الإبداعية هي التي تحدد مفهوم الشاعر لتجربته في بعدها الزمني؛ وتجلياتها الرؤيوية، والمعرفية، يقول الشاعر(خالد أبو خالد):

"الزمن ليس إشكالاً أو مشكلة – بالنسبة إليَّ الزمان هو هذا الوعاءُ الذي يحملُ الناس من مرحلة زمنية إلى أخرى؛ وهو الحالة التي يشكلها الناس أيضاً على حجمهم ومقاسهم بما يؤسس لحركة تقدمهم باتجاه المستقبل"(6).

إن ما أشار إليه خالد أبو خالد لدليل على نظرته الاعتيادية أو الطبيعية لهذه المسألة؛ فالزمن ـ عنده صديق أليف، وهذا ما صرح به قائلاً:" الزمن هو صديقي الحميم فعلاً الذي أفارقه وأترك بين يديه وديعتي الإبداعية التي سوف يسلمها بالتأكيد إلى أجيال قادمة من المبدعين، الذين سوف يفيدون من حالة الزمن الراهن الذي يسلم الرايات لزمن قادم، الخوف من الزمن هو خوف صغير من شخصية صغيرة مبدعة كانت أم غير مبدعة؛ هذا لا يعني بالطبع غياب الخوف من العلاقة بالزمن ؛ فالخوف هنا يجب أن يكون كبيراً لأنه متعلق بالكبير(الوطن ـ الأمة ـ المصير)، إنه خوف يتواشج فيه الذاتي بالموضوعي.. تلك هي المسألة التي تسبب لي بعض القلق أحياناً. والمبدع العظيم هو بالأساس إنسان عظيم، يرى إلى الماضي مرتبطاً به، وإلى الراهن مشتبكاً فيه؛ وإلى المستقبل متطلعاً إليه؛ لكي يؤسس ويبني في يقينية تربط الحاضر بالماضي بالمستقبل... وهو إنسان عظيم لأنه يؤسس سلوكه، وأفكاره على تمثل مطلق لإنسان وطنه وأمته"(7).

وبتقديرنا: إن أهمية الزمن ــ عند شعراء الحداثة ــ تتفاوت من شاعر إلى آخر؛ومن تجربة إبداعية إلى تجربة أخرى، تبعاً لاغترابهم الوجودي، ومنظوراتهم الإبداعية ــ الفلسفية للحياة؛ لذلك، نلحظ أن الكثير من الشعراء قد ربطوا إحساساتهم الوجودية للزمن بمسألة(الموت)، أو بهاجس(الموت)؛ لدرجة أن فلسفتهم كلها كان منطلقها هذه الثنائية(الزمن/ الموت)؛ومن أراد أن يطلع على عمق الرؤية، وفلسفتها إزاء هذه الثنائية ـ عند شعراء الحداثة ــ فليطالع تجربة الشاعر السوري (نزيه أبو عفش) التي اكتظت دواوينه بمنظورات وجودية عميقة؛ تدلل على اغترابه الوجودي، وإحساسه المأزوم إزاء هذه الثنائية؛وفي معرض حوارنا مع الشاعر نزيه أبوعفش وسؤالنا له عن هاجس الموت، وقلقه إزاء هذه المسألة التي أرقته في جل قصائده، أجاب "لا أريدُ الموت... وإنما أريد الحياة.. كان يقلقني هاجس الموت أما الآن فالهاجس اختفى وبدا هاجس آخر هو هاجس الحياة صار يلزمني حيوات جديدة، لكي تتفتق مداركي من رحم المعاناة لأعود إلى الحياة من جديد، فالعودة إلى الحياة والإحساس بالحياة وجمالها هاجسي الآن"(8).

وفي سؤالنا عن فلسفته لهذه الثنائية، ومنظوراته الوجودية القلقة المتوترة إزاءها، أجاب:" كل شاعر لديه فلسفة، وحتى الفلاسفة كانوا يتكلون في فلسفتهم على الشعراء؛ لأنهم فلاسفة الواقع وأباطرة الخيال. لست أنا الوحيد الذي أملك فلسفة إزاء هذه الثنائية أو تلك. كل الشعراء لديهم فلسفاتهم ورؤاهم ومنظوراتهم الجدلية للحياة"(9).

وما ندركه من أحاسيس ورؤى فلسفية في قصائده يتبدى واضحاً في اغترابه الوجودي، وتساؤلاته العميقة؛ لهذا؛ احتفى الشاعر نزيه أبو عفش في قصائده بكثافة الأسئلة الوجودية المتوترة المتسائلة والرؤى اللامتناهية إزاء الكثير من الرؤى الوجودية، والقضايا الجدلية، إذ يقول:

"إن الشعر تساؤلات.. والشاعر مجموعة تساؤلات.. والتجربة الإبداعية ما هي إلا سلسلة تساؤلات، وكم هائل من التساؤلات.. من لا يتساءل لا يعرف ولا يدرك شيئاً. ولا بحاجة أصلاً إلى المعرفة. ومن لا يملك المعرفة لا يملك الحياة؛ وإني أرى في الأسئلة الوعي، المعرفة، والاكتشاف"(10).

وسبق أن قلنا: إن علاقة الشاعر نزيه أبو عفش بالزمن علاقة ملازمة لمشاعر الخوف والقلق والتوجس من الموت، ولهذا، نجده يكثر من هذه المؤولة النصية في قصائده؛ نظراً إلى ما يلقي الموت من سدوله المخيفة وأشباحه المرعبة، وبراثنه الشرسة على عالمه، وأحاسيسه الداخلية؛وللتدليل على ذلك نأخذ قوله:

" يرقدُ الميتون إلى جانبي في السريرِ
ولكنهم لا ينامون!!
يرجونني أن أكون صديقاً لهم ورفيقاً بآثامهم
يشهقون من الخوف مثلي..
ويرتجفون من البرد
يرمون آلامهم فوق صدري كأني وسادتهم.
ويقولون لي: لا تنم..
لا تدعنا وحيدين،
لا تبقنا في عراءِ الجنون الذي نتسكع فيه.
فقد تعبت روحنا وضجرنا من الموت"(11).

ومن الواضح للعيان أن الشاعر ـ في نصه السابق ــ يعتمد الخطاب التقريري المباشر الذي يصل إلى القارئ دون تمفصلات استعارية فجة، أو انكسارات لغوية صادمة؛ الأمر الذي يجعل المعنى تقريرياً واضحاً لا سبيل إلى المراوحة في تصديه، أو استعلائه عليه؛ فالشاعر أراد أن يبين إحساسه بالضجر من الزمن عبر إحساسه بالضجر والخوف من الموت؛ فكلاهما الزمن والموت ــ يشكلان ــ لدى العفش انتهاكاً صادماً لكينونة الحياة، ولذتها، ومعالمها الجمالية، وما ضجر الشاعر من الموت والزمن إلا رغبة وتمسكاً بالحياة.

كما هي حال نزيه أبو عفش في نظرته الوجودية إلى الزمن من منظار العلاقة الجدلية لثنائية(الحياة/ الموت) كانت حال الشاعر ممدوح عدوان، الذي آثر رغم شدة المرض، وعمق الجراح، ومكابدة الألم، أن يتلقى الموت، بصدر رحب، دون يأس، أو تخاذل أو استسلام، تدليلاً على إرادته القوية، وعزيمته الصارمة على التشبث بالأمل إلى اللحظات الأخيرة في الحياة؛ إذ يقول:

"ثيابي لم تعد تخفي من الأعداء إلا جثتي
وسلوا عدوكم الذي تخشون
سيخبركم بأني قد ألاقي الموتَ في فرحٍ
لكي لا ينحني رأسي..
وبأنني أحيا مع الأمل الكبير..
بأنَّ في الدنيا مكاناً لي
وأن غدي يجيءُ إليَّ
في ضوءٍ يبدد ظلمةَ الأمسِ"(12).

إن هذه الرؤية التفاؤلية صرح بها الشاعر في أكثر من موضع في لقاءاته الإعلامية المتلفزة؛ وقد أشار إلى ذلك في إحدى لقاءاته قائلاً:(إن خير سلاح للقضاء على جهامة مرض السرطان وشبحه المرعب مواجهته بالأمل والتشبث بالحياة، وأنا أقاوم هذا المرض بعزيمتي ومكري ودهائي كما هو هذا المرض الخبيث)، وخير دليل على ذلك المقطع الشعري السابق الذي يدلل على تفاؤله وأمله بأن الغد أجمل، لأنه يحمل البشائر، ونبض الحياة، ويبدد ظلامة الأمس، وأبرز مفردة عبرت عن ذلك لفظة(ضوء)؛ والضوء من أبرز دلالاته الخصبة أنه يدل على النور؛والنور هو رمز لإشراق الحياة، ومكمن سحرها، وجاذبيتها للخلق؛ فالشاعر إذاً، يملك نظرته التفاؤلية للموت؛وسبق أن قلنا: إن المعضلة التي تبين إحساس الشاعر ومواقفه التراجيدية من الزمن مؤولة (الموت)؛ بوصفها الكود الكاشف عن إحساسات الشاعر المتوترة إزاء الكون وماهية الوجود؛وهذا يعني أن طبيعة الشاعر ودرجة إحساسه تختلف في تقبل الزمن بين مسلم له راضٍ بقضائه، وبين رافض أو محجم عنه بوصفه البحر الهائج الذي يأخذ في عتوه كل شيء. ولا نبالغ إذا قلنا: إن معظم الشعراء، وأخص بالذكر شعراء الحداثة في وطننا العربي قد نظروا إلى الزمن كمعادلة فيزيائية، أو دورة حياتية؛وليس كمعادل وجودي فلسفي، أو كمعادل فني يرقى الشاعر برؤيته وفلسفته؛وحتى شاعرنا السوري الكبير علي الجندي؛ قد نظروا إلى الزمن أو الموت من منظار دورته الوجودية، وجهامته المرعبة على صدره؛ إذ يقول:

"أيها الليلُ انسدلْ
بيني وبين الموتِ
مازلتُ أخافُ الموتَ
لي نفسٌ حزينةٌ"(13).

إن هذا الإحساس المرعب بجهامة الموت ــ عند الجندي ـ لدليل على أن الموت لم يشكل

ـ لديه ـ حالة تأملية وجودية مفتوحة على آفاق رؤيوية خصبة، ومنظورات عميقة، سوى من بعض الشذرات التي نلحظها في طيات قصائده بين الحين والآخر؛ لكنها في مجموعها لا تشكل رؤية فلسفية دقيقة، أو رؤية متضحة لديه سوى ما ذكرنا. وحال الجندي لحال شاعرنا العراقي فائز العراقي الذي عبر بصراحة عن علاقته بالزمن، وبالموت كحالة خافقة مرعبة، إذ يقول:

"لقد سئمت من التعبير الشائع بأن الموت هو الوجه الثاني للحياة، لماذا نضحك على ذقوننا باستمرار؟!! لماذا لا نعترف بوضوح وصدق أن الموت حالة كريهية، وبشعة!!.. أنا أمقت الموت وأخاف منه لكن ليس إلى درجة الجبن، وبعد شيخوخة الجسد أفضل مجيء الموت بأقرب وقت ممكن دون أن تطول هذه المأساة التراجيدية التي لا تعادلها مأساة في الوجود. أما الحياة فهي الحركة، الإشراق والفاعلية، والجمال، والمتعة، واللذة، والمعرفة، والتطور، والاكتشاف، إذاً شتان ما بين الجمود والحركة، وشتان مابين الاندثار والفاعلية، شتان مابين التلاشي والحيوية!!"(14).

إن هذا الاعتراف الصريح من الشاعر العراقي فائز العراقي لمثال واضح وحي على طغيان هذه النظرة التراجيدية(المأساوية) للموت وعلاقته بالزمن في جل أشعارهم؛ فللموت رهبة، وللزمن جهامته، وفظاظته، ومأساويته في نظر الكثير من الشعراء حتى ممن يتقبلونه كذلك، يقول نذير العظمة:"إن الموت مألوف لدي، وليس غريباً عني.. ودليلي على ذلك أن البيت الذي ولدت وترعرعت فيه كان محاطاً بالمقابر؛وما يزال الموتى حولنا.. فعلينا أن نموت لنحيا الخلود الأبدي.. الموت من منظوري ـــ هو الانتقال من غرفة إلى الغرفة الأخرى، هو القيامة والصحوة من النوم. لكن هذا لا يعني أنني لا أشعر بالرهبة والخوف من الموت.. وأصدقائي جميعهم قد ماتوا.. واستشهدوا فلماذا أنا أكون استثناءً؟!!."(15).

وهذا التسليم من بعض الشعراء لا يخفي حقيقة النظرة التقليدية السائدة لهذه المؤولة وعلاقتها بالزمن عند أغلب الشعراء؛ وقد سبق أن أشرنا: إن دهشة الرؤيا وعمق التأمل هي التي ترقى بالحس الوجودي لهذه المؤولة، لتدخل في نطاق الاغتراب الوجودي والفلسفي. وما ينبغي التنويه إليه:

إن أغلب شعراء الحداثة تأسوا من الزمن، بوصفه الشبح الهائج الذي يقوم بالتهام كل شيء، خاصة سنوات الصبا، والحيوية، والنضارة، والشباب؛ ولم يبق لديهم إلا ذكريات مريرة، وشذرات أحلام متطايرة، تزيدهم مرارة واغترابا. وهذا ما جعل بعضهم يعيش في حالة الأسى بعد تجاوز الأربعين، وللتدليل على ذلك نأخذ المقطع الشعري التالي لفايز خضور:

"لاشيء بعد الأربعين
يرمم الجسد ـ الكيانَ
سوى المحبةِ
آه، يا زمن العزاءات الرديئةِ
يابسٌ ريقُ النهارْ...!!
ومريرةٌ في الحلقِ ذكرى الآخرينْ"(16)

إن إحساس الشاعر بالزمن إحساس مرير، لأنه يرى فيه الجهامة، والفقد، والذكرى المريرة؛ فالزمن يأخذ من بين يديه أصدقاءه المقربين وخلانه الأوفياء، ويتركه في دائرة اليأس، والحزن المرير، وهذه النظرة

التي نظرها الخضور كانت لها نظيرها الأمثل عند الشاعر العراقي القدير حميد سعيد، إذ يقول:

"أنا أعترض على الموت حين يخطف طفلاً.. وأخاصمه حين يختار من أحب في الموعد الغلط.. ولكنني سأقول: إن جميع مواعيد الموت هي من الغلط. أما في سوى ذلك، فأنا أتعايش معه، وأواجهه بالحياة، وحين يكون حاضراً أستبدله بالحياة، وفي معظم القصائد التي كتبتها عن أحبة رحلوا، لم أقترب من تقاليد الرثاء، بل كتبت عن أجمل ما في حيواتهم"(17).

فالموت ـ من منظور حميد سعيد ـ مؤلم جارح لأن الموت يتخطف من يحب في الموعد الغلط، وهذا يعني ارتباط هذه المؤولة عند حميد سعيد بمرارة الفقد، والوحشة، والخواء، والأسى الوجودي، ولهذا يواجهه الشاعر بجسارة، وشجاعة بقوة الحياة الكامنة فيه، ولهذا، فإن أكثر ما يبغضه الشاعر بالزمن هو تحجره ورتابته خاصة حين يقسو بجهامته على لحظات روحه المشرقة؛متشوقاً إلى من يحب، إذ يقول:

"شائك أرقي.. خشنٌ ثوبُ أغنيتي
وثقيلٌ هو الانتظار(18).

إن إحساس الشاعر حميد سعيد بالزمن أشبه بإحساس امرئ القيس الذي يرى فيه الثقل، والجهامة، والتجحر: (وليلٍ كموجِ البحر أرخى سدوله علي بأنواع الهموم ليبتلي)، ولهذا، فإن ثقل الزمن عند حميد هو أكثر ما يرهقه من الداخل، ويحس بالعلقم والمرارة، كما في قوله:

"مرٌّ عجينُ مسراتنا.. ومريرٌ هو الوقتُ
لكن صوتكِ أدخلني في ضياءِ الثمار"(19).

إن الإحساس بتحجر الوقت، ومرارة الانتظار، جعله ينظر إلى الزمن نظرة سوداوية، خاصة عندما يبقى في محطة الانتظار، لدرجة يشعر أن دقات الزمن تجمدت في مكانها، وما عادت تمضي في جريانها، لكن عندما تأتي المحبوبة فإنها سرعان ما تغير الأشياء، وتمنحها الخصوبة، والتجدد، ، والنضارة، والإشراق، وهذا ما قصده بقوله:(أدخلني في ضياء الثمار)، أي في ربيع الحياة، وخصوبتها، وثمرتها اليانعة الخصبة.

وما ينبغي الخلوص إليه بعد هذه التعريجة البحثية، ما يلي:

1- إن معظم شعراء الحداثة قد نظروا إلى الزمن نظرة اعتيادية بسيطة، تتبدى في الخوف والقلق من جهامته، ورتابته، وتحجره؛ والخوف منه، والنفور من براثنه، ومخالبه الوحشية المؤلمة.وهذا ما جعلهم بعيدين كل البعد عن الارتقاء بهذه النظرة إلى فضاء تأملي عميق، بمعنى أدق: إن معظم شعراء الحداثة لم يتخذوا من الزمن قضية وجودية، أو موقفاً فلسفياً؛ يتأسس على منظورات رؤيوية تأملية مفتوحة تدخل في صلب التأمل الفلسفي الوجودي وميتافيزيقا الحياة؛وهذا يعني أنه ثمة قصور في فلسفة الزمن، وتحريكه من العمق.

2- إن اقتران فكرة الزمن بالموت ـ عند أغلب شعراء الحداثة ـ أسدلت عليهم بريق إحساسهم الوجودي الحقيقي، ووعيهم الفلسفي بالزمن إلى النقيض تماماً إلى تسطيحه، أو تهميشه، أو الهروب، منه، وهذا ما جعل الدلالة الزمنية الوجودية الفلسفية العميقة بعيدة

كل البعد عن ساحة نصوصهم الإبداعية، وحيز إدراكهم المعرفي.

3- إن فلسفة شعراء الحداثة للزمن لم نلحظها إلا عند القلة أو النوادر من الشعراء؛ كأدونيس ونزيه أبو عفش، ومحمد عمران، وهذا يعود إلى ثراء هذا الجانب عند بعض الشعراء واضمحلاله عند بعضهم الآخر؛ لأن التجارب الشعرية قلما تفلسف هذا الجانب الثر في حياة المبدع؛ إلا عند الشعراء الذين تسير تجربتهم كلها باتجاه الجدل الوجودي، وبحث المتناقضات في إطار تأملي متضاد، أو موارب.

4- إن الكثير من الشعراء قد ربطوا الزمن بالشيب أو الهرم، وهذا أوقعهم في دائرة النقمة، والاحتجاج على الزمن، فاتخذوا الزمن رديفاً لتأزمهم الداخلي؛وانكسارهم الشعوري، لهذا بدت هذه المؤولة ضاجة بالدلالات المأزومة، والمشاعر المحتدمة المريرة.

2ـ دلالة المكان عند شعراء الحداثة:

إن للمكان أهميته وخصوصيته، وتأثيره المباشر على المبدع كائناً من كان، لأن الإنسان ابن زمان ومكان محددين، وهما يشكلان معاً شخصية المبدع، أو الفنان وعلاقته بالعالم؛ ذلك"أن ارتباط الإنسان بالمكان وإحساسه به شيء فطري؛ولعل أول مكان ارتبط به الإنسان هو رحم أمه؛منذ كان نطفة، فعلقة، فمضغة. حتى اكتمل تكوينه طفلاً، ثم يبدأ ارتباطه بالعالم الخارجي إلى أن ينمو لديه الإحساس بالوطن وبالبيئة. وقد اتخذ الشعور بـ (المكان/ الوطن) في العصور الحديثة بعداً أكثر عمقاً وشعوراً من ذلك الإحساس القبلي القديم"(20).

وإن شعرية المكان وخصوصيته لا تتبدى ـ لدى الشاعر ـ إلا من خلال خصوصية الرؤية، وعمق التجربة، وامتلاء عين المبدع بما تفيض عليه الطبيعة من ظلالها، وألوانها، وأحجامها، وأطيافها ما يترك أثراً فنياً زاخراً بشتى الألوان، والأطياف الساحرة؛ولا بد بالإضافة إلى ذلك من دهشة الفن، والحساسية الفنية التي تميز مبدعاً عما سواه، وبهذا المعنى عبر(نذير العظمة) عن أسفاره وحركته المكانية في إغناء تجربته الشعرية قائلاً:

"أسفاري غطت كثيراً من القارات (أوروبا ـ (أمريكا الشمالية/الجنوبية)، شمال أفريقيا ـ الجزيرة العربية ـ الفلبين ـ تركيا) ودهشة المكان وحدها لا تكفي لابد من دهشة الإنسان التي تتجسد في فنونه وإبداعاته.. الرقص والشعر والمسرح، وكل الأشكال الفنية الأخرى لها قدرة على سكب النشوة بما يزاحم المكان"(21).

فالمهم ليس الانتماء إلى المكان بقدر الانتماء إلى روح الحساسية، والفن، والإبداع والجمال؛ فالمبدع يهيئ لك المكان الإبداعي أو المكان الشاعري الذي يصلك إلى نبض الفن، وحساسية الروح، والإثارة، والجمال؛وما من شاعر ينكر أثر المكان، أو البيئة على شعره؛ وبهذا الصدد يقول الشاعر نزيه أبو عفش:

"البيئة تلعب دوراً بارزاً؛ أو لنقل: مهماً في شعرية الشاعر؛لكن سبق وقلت لك: إن كل ما هو موجود يثيرني، تثيرني الحيوانات، والحشرات، والقطط، والكلام، والعصافير، والأشجار، وكل ما هو جميل

وقبيح في الآن ذاته؛ولهذا، تجد كثرة الجدليات والمتناقضات في شعري"(22).

ووفق هذا التصور؛ يتضح لنا إدراك الشعراء لأهمية المكان والبيئة عموماً في أشعارهم؛ ذلك أن:"علاقتنا بالمكان تنطوي على جوانب شتى ومعقدة تجعل من معايشتنا له عملية تجاوز قدرتنا الواعية لتتوغل في لا شعورنا؛ فهناك أماكن جاذبة تساعدنا على الاستقرار، وأماكن طاردة تلفظنا؛ فالإنسان لا يحتاج إلى مساحة فيزيقية يعيش فيها؛ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره، وتتأصل هويته؛ ومن ثم يأخذ البحث عن الكيان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها الأنا صورتها؛ فاختيار المكان وتهيئته يمثلان جزءاً من بناء الشخصية البشرية(قل لي أين تحيا أقل لك من أنت)"(23).

إن هذا المنظور الشعري العميق للمكان لدليل على أهمية تجسيد المكان بمساحته الروحية، والتأملية، والاستكشافية؛ وليس فقط بمساحته الفيزيائية، وأحجامه المرئية، وما ينبغي الإشارة إليه: أن نظرة الشعراء إلى المكان اختلفت من شاعر إلى آخر؛ تبعاً لحساسية كل شاعر؛ومدى تمثله للمكان، وتشعيره له، بمساحته الروحية، وانعكاساته النفسية؛ إذ ثمة حنين جارف للأماكن المتغيرة أو المتحولة نجده عند شعراء الحداثة بأشكال مختلفة، ورؤى متضاربة؛ حول هذه المسألة المفصلية في حياة كل شاعر أو مبدع أو أديب، تبعاً لعلاقة المبدع بمؤثرات الأماكن وتفاعله معها، إن سلباً أو إيجاباً؛وهذا يعني أن ثمة اختلافاً بين المكان بوصفه طاقة منتجة للشعرية، ومغذية لها، وهذه الأماكن نعدها أماكن شعرية، وهي التي تعبر عن تفاعل الشاعر مع الأماكن تفاعلاً إيجابياً حياً محركاً للطاقة الإبداعية ومحفزاً للإثارة الشعرية؛ والأماكن بوصفها جغرافيا فيزيائية، ومساحات مرئية أحادية الرؤية أو سطحية الأثر، أو التأثير في بنية القصيدة، وتحولاتها الإبداعية، وهي التي نعدها أماكن لا شعرية، ويكون تفاعل الشاعر معها سلباً بوصفها أماكن صامتة لا قيمة إبداعية أو جمالية لها.وهذه الأماكن على العموم سطحية في تجربة الشاعر؛ بل سطحية في مضمار النص، وتعد هذه الأماكن بلاستيكية وصفية ليس إلا.

ومن الشعراء المهمين الذين تميزوا في تشعير المكان، وإكسابه طاقة إبداعية خلاقة لا غنى لنصوصه عنها في توليد شعريتها وتحقيق مضمونها الجمالي، الشاعر اللبناني القدير شوقي بزيع قائلاً: "أنا أرى أن الشعر من بين الفنون جميعها ذو منشأ ريفي بامتياز، لأن الشعر يتغذى من رحيق المخيلة، والمخيلة تحتاج إلى مسرح شاسع لكي تقتطع منه ما تشاء، هذا المسرح هو الريف أو القرية؛ولهذا السبب معظم شعراء العالم هم شعراء ريفيون؛وليسوا مدنيين.. هم يأتون إلى المدينة في مرحلة لاحقة لكي يصقلوا تجاربهم عبر تفاعلهم مع الآخرين؛ باعتبار المدينة هي الحاضنة لهذه الثقافات الخام الواردة من بيئات مختلفة"(24).

وطبيعي إزاء هذا الإدراك أن نستشف أثر الطبيعة بارزة وجلية في شعره، وهذا ما صرح به شوقي بزيع قائلاً:"أعتقد بأنني مدين للطبيعة بمعظم عناصر تجربتي الشعرية، من يقرأ شعري لابد وأن يجد ظلالاً للطبيعة، حتى ولو لم يكن الموضوع عن الطبيعة، وإنما الخلفية، وإنما الصورة؛وإنما النسيج التعبيري

مقتطع من ذلك العالم الذي تمت خسارته في الواقع؛لكنه يسكن دائماً في داخلي، ويلاحقني أينما ذهبت؛ وبالمناسبة أنا لم أكتب عن بيروت رغم حبي الشديد لها؛ لأني لم أستطع أن أتفاعل مع المدن شعرياً؛ لذلك تمثل الطبيعة بالنسبة لي، الينبوع، وهي المصب النهائي"0(25)

ولهذا؛ فإن بنية القصيدة ـ لديه ـ تنطق بخصوصيتها المكانية، وشعرنتها للطبيعة، نظراً إلى ما تضج به من ظلال، وألوان، ومشتقات من حيز الطبيعة، وأشيائها المتنوعة على شاكلة المقطع الشعري التالي لشوقي بزيع:

"تأتي إليَّ الذكرياتُ
كأنني نايٌ يبلله الصدى
بدموع شعركِ
وهو يبكي مثلَ سنبلةٍ
على طرفِ الوسادة،
كل شيء فيكِ يزهرُ كالمرايا
في يديَّ،
ويستعيدكِ من دمي المهجورُ نملٌ
طافحٌ بالشوقِ والقبلات"(26).

إن أول ما يستجليه المرء ـ في المقطع الشعري ـ هذا التناغم الآسر بين دفق المشاعر وتماوجها الغزلي الشفيف، والمسميات المكانية، وما تبثه من حركة وإثارة على مستوى الصور؛ وكأن الشاعر ـ بهذه التشبيهات يفتح بوابة الاستثارة الجمالية على ما ترسمه الطبيعة من ملامح ومشاهد وتجليات، كما في الصور التالية المشتقة من حقل الطبيعة، كما في قوله:[كأنني ناي يبلله الصدى ـ يبكي مثل سنبلةٍ ـ كل شيء فيك يزهر]؛ إن الشاعر يحاول أن يجسد زهو الطبيعة عبر انتشاء المحبوبة، وإبراز نضارتها، وإشراقها، وسحرها وملامح فتنتها؛ فهي أشبه بالربيع الذي يزهو ويزهر، ويتجدد كلما دنا بريق ذكرياتها، أو تمثل أمام ناظريه طيفها الطافح بالأمل والشوق والقبلات؛وبهذا الاستجلاء الجمالي تأتي الصور المشتقة الأخرى من الطبيعة لتبرز ملامح اللوحة الشعرية التي يرسمها الشاعر بقالب فني متوازن:

"أين تضاعفين الآنَ روحكِ
كي أعدَّ على شبابيكِ الغياب
أصابعَ الذكرى؟!!
وأيُّ يديكِ أقربُ
كي أُعيدَ سرابَ أيامي
إلى غمد العناق"(27).

يستوقفنا الشاعر ـ في هذا المقطع ـ بدينامية المزج الجمالي بين المكان بوصفه تجلياً بارزاً من تجليات الرؤية، أو علامة أيقونية فارقة في رفد المشهد الغزلي بمثيرات الصورة الغزلية الدافقة بالحيوية والخصوبة هذا من جهة، وبين الحبيبة بوصفها الإشعاع الجمالي الأسمى الذي تزدان به الطبيعة في سموها وإشراقها، وتجليها الحسي، واتقادها الروحي من جهة ثانية.

وبما أن الشاعر ينزع إلى تجسيد المكان عبر تجسيد أوصاف الحبيبة فإنه يعيد الصورة إلى دفقها الشاعري الرومانسي الذي درج عليها الكثير من شعراء الرومانسية في العصر الحديث؛ وهذا يعني أن صورة المكان تبقى رديفة للأنثى في رسم اللوحة الشعرية، وإبراز ألقها والتحامها بالمشاعر، لتبقى موحيات هذه اللوحة عالقة في كيان المتلقي لا يمحي أثرها أو يزول.

وقد حاول الكثير من شعراء الحداثة تجسيد المكان، بوصفه الأنيس الروحي للتعلق بالوطن بعد سني الغربة والضياع؛ فكأن المكان يمثل المعادل الروحي للانتماء والتمسك بالوطن، والمعادل الفني لإبراز دفق الصورة، وما تشي به من دلالات الأسى، والجراح، والمكابدة، والاغتراب على شاكلة المقطع الشعري التالي لممدوح عدوان:

"أنا شجرٌ غريبُ الدار و التربهْ

ثماري أينعتْ فتساقطتْ حولي

كما تلهو الأيامُ والرغبهْ

وليس هناك من يتذوق الثمرات

من يسعى ليسحب من دمي الغربة" (28).

هنا، يطالعنا الشاعر بشجن رومانسي جارح يشي بالأسى والاغتراب؛ لهذا؛ حاول أن يجسد انتماءه للمكان بأن يكون شجرة مغروسة في تربته؛حتى وإن تساقطت ثمار تلك الشجرة فإنها تبقى مغروسة في ذلك المكان، وتبقى ثمارها دالة على انتمائها؛ وهنا، جاءت الصورة الاستعارية:[ليسحب من دمي الغربة] بمثابة الومضة الحارقة، أو اللسعة الجارحة على شدة ما تدميه الغربة في نفس المرء من حنين إلى الوطن وتمسكاً، بكل ما تثيره الذكريات من ملامح ورؤى عن هذا المكان أو ذاك؛ وما تفيض به من مشاعر وأحاسيس عاطفية مضطرمة تداعب الروح من قريب أو بعيد.

ومن الملاحظ أيضاً أن علاقة الشاعر بالمكان لا تجسد مشاعر التوق والحنين والانتماء للوطن فحسب، وإنما تجسد الوجود والحراك الزمني، والتوتر الشعوري، والانفتاح الوجودي؛ فالكثير من الشعراء يتخذون الأماكن معادلات وجودية لاحتراقهم العاطفي، وانكسارهم الشعوري، وقلقهم الوجودي لما تتركه بعض الأماكن في نفوسهم من جراح وآلام تزيدهم حرقة، واغتراباً على شاكلة المقطع الشعري التالي لجوزف حرب:

"لا نورٌ يدخلُ في أعماقي.. لا شمعٌ عندي لليلِ

وليس لديَّ نبيذٌ. وحديقةُ بيتي لا غصنٌ أخضرُ

أو عصفورٌ... لأشعرَ بروحي..

....

أبوابي في مخلعةٌ.. جدراني موجٌ عالٍ..

لا عكاز لهذا الموجِ العالي....... وشبابيكي

لوحٌ من غيمٍ مكسورِ

.. فلماذا بعدُ الأرض تدورْ

وتدورُ فينا.. يا جسدي المهجور" (29).

إن المكان ـــ لدى الشاعر ـــ قد بدا موحشاً، مقفراً رهيباً حتى حيثياته الصغيرة قد بدت مهترئة، ران عليها الصدى، والوحشة، والخراب، وما عادت تنبض بالحياة؛ إن هذا الإحساس القاتم للمكان لدليل اغتراب الشاعر، وتأزمه الداخلي؛ وهذا الاغتراب نلحظه عند الكثير من الشعراء بسبب صدى إحساسهم الداخلي، إزاء الكثير من الأماكن؛ إذ إن بعض الأماكن تخلف في نفس الشاعر مظاهر الأسى، والحزن، والفقد، والجراح، وربما المعاناة، ومكابدة الآلام، والمواجع، كما في المقطع الشعري التالي لحميد سعيد:

"انظرُ من نافذةٍ في المشفى الموحشْ

كنتُ أحاولُ أن أخرجَ من غابةِ روحي...

سوداءٌ غابةُ روحي...

الصمتُ يحاصرني..

وثواني الساعاتِ ديناصوراتٌ تمشي في حقلِ القارِ....
وفي هذا المشفى لاشيء سوى الوحشةِ...
ولاشيء...
أحاولُ أن أرفعَ صوتي.. كي أسمعَ صوتي
لا أحدٌ في هذا المشفى يسمعُ صوتي..
كـلُّ الأبـوابِ مغلّقـةٌ... مـن أي الأبـوابِ سأخرجُ؟!!"(30).

إن قارئ هـذا المقطـع بدقـة يلحـظ أن إحساس الوحشة، والسقم، والمرض، والموت يطغى على جزئيات المكان من حوله؛ إذ يشعر بالوحشة، والوحدة، والعزلة تحاصر روحه، ويخيم الصمت على كل أرجاء المكان؛ فيبدو المكان مقفراً رهيباً قاتماً، حتى لحظات الزمن المتسارعة أصبحت مرعبة، مطبقة على صدره تمشي ببطء شديد؛ تزيده اختناقاً و تقييداً و ظلمة؛ وهنا جاءت الاستعارات رغم إبرازها للجوانب المكانية كاشفة عن الجو الخانق الذي طغى على ذات الشاعر؛ ليحكي معاناة الذات من خلال تثبيت الرؤيا في زوايا المكان لإبراز أثرها الشعوري ووقعها الرهيب على نفسه، وما تثيره من كوابيس وأخيلة :[سوداء غابة روحي ـــ الصمت يحاصرني ـــ ثواني الساعات ديناصورات تمشي في حقل القار". وهذا دليل إذاً، أن إحساس الشاعر هو الذي يحدد درجة فاعلية المكان في القصيدة؛ عبر ما يمثله المكان من رؤى، ودلالات، ومشاعر، وأخيلة، يشي بها طقس القصيدة، ومناخها الفني.

وقد سبق أن أشرنا إلى أن إحساس الشاعر بالمكان يلون تجلياته ومؤثراته؛ تبعاً للموجات النفسية والشعورية الصاخبة التي تتركها بعض الأماكن في نفس الشاعر؛ كاشفة عن عمق الإحساس، وشعرية الرؤيا؛كما في المقطع الشعري التالي لعلي جعفر العلاق"

"سربٌ من الطيرِ قلبي
هودجٌ خربٌ
فأينَ نجمتُهُ الزرقاءُ؟!!
أتبعها منذ الطفولةِ مذعوراً وتتبعني
لا اليأسُ.. لا مطرُ النسيانِ... ولا وطني"(31).

إن إحساس الشاعر ب(الأنثى/ الوطن)أو (أنثى الخيال) هو الذي جعله ينظر إلى المرأة بوصفها المعادل الوجودي للانتماء والوطن؛ فهي ليست معشوقته فحسب؛ وإنما تمثل انتماءه، وهويته الوجودية؛ولولاها لتلاشى وجوده، واهترأت مشاعره، وتفسخت أشواق محبته.

وقد نلحظ ولعاً دافقاً بالأماكن الأجنبية ـ عند شعراء الحداثة ـ تدليلاً على أسفارهم، وترحالهم المستمر إلى أماكن جديدة خصبة للشعر وللمخيلة الشعرية؛وهذا الولع مرده نفس تواقة إلى الجديد دوماً لتتغذى المخيلة الشعرية؛وتزداد معها الرؤية الشعرية؛ وهذا ما أشار إليه حميد سعيد عن مصدر غنى تجربته وتطورها: "لقد أُتيح لي بسبب عملي في الإعلام أن أرى بلداناً كثيرة، وأن أقترب من بيئات عديدة لم أعرفها في ما قرأت وما سمعت، وفي ما عشت.. لا أريد أن أكرر الحديث عن تجربتي في إسبانيا فقد تحدثت عنها كثيراً؛ لكن ليس من ناقد أو مؤرخ أدبي كتب عني إلا وتناول ما تركت إقامتي في إسبانيا من تأثير في تجربتي الشعرية، وصار من ثوابت هذه الكتابة، وما آلَ إليه هذا التأثير"(32).

وهذا التأثير مازال طاغياً عند الكثير من الشعراء الذين اطلعوا على ثقافات أخرى وبلدان عديدة، فظلت مناخات الأماكن الأجنبية طاغية على أجواء قصائدهم؛ وبدا أثرها واضحاً حتى على مراحل لاحقة من تجربتهم؛ وخير مثال يحتذى على ذلك تجربة الشاعر اللبناني إلياس لحود؛ إذ يلحظ قارئ شعره أن قصائده أشبه بمعاجم أمكنة، وأسماء لشوارع ومنتزهات، وفنادق أجنبية، تحفل بها قصائده، بكثافة لا مثيل لها؛ وللتدليل على ذلك نأخذ قوله:

"يا قلبي أُرويكَ...

يا ثغري كيف أناديكْ

أحملُ جيكورُ وتحملني

نتمشى في شارع(مون مار) يتعكز كلٌّ فوق الآخر..

فوقَ الآخرِ.. فوقَ ال.. آخرِ مثل الدمعةِ و السياب

حتى آخرِ باب حتى أخر قطرةِ آب"(33).

هنا، يأتي تمثيل اللحود للمكان تمثيلاً التصاقياً؛ مرده إبراز رغبة الشاعر في فتح آفاق قصائده على مسميات أجنبية جديدة تترك أثرها الثقافي الموسوعي في ذهن المتلقي، وتدلل على سعة ثقافته، وثراء تجربته، وانفتاحها على آفاق جديدة تتجاوز المحلية إلى العالمية؛ وهو بهذا يعضد أهمية الرؤية المكانية في إغناء القصيدة؛ شريطة أن يمتلك الشاعر رؤيته الفذة في تحريك المكان الجديد؛ تبعاً لإحساسه وذوقه الفني، ليس كملصق اسمي لا حراك له على شاكلة المقطع السابق.

وثمة شعراء يحاولون رسم لوحاتهم الشعرية بمسميات بيئية تأخذ شكل الرعويات على شاكلة الكثير من المقاطع الشعرية، الواردة في قصائد عز الدين المناصرة، الذي يتخذ من المكان نقطة تجسيد الرؤية، وكأنه يرسم الأماكن رسماً دقيقاً في بعدها الجمالي، والمرئي، والبيئي، وخير ما يمثله لنا ديوانه (قصائد رعوية)؛ ففيها احتفاء لا نظير له في تجسيد الأماكن وإبراز حراكها الجمالي والفني كما في المقطع التالي:

"صوتكِ نهرٌ من دندنةِ القيثارِ الغجريِّ

وجهكِ تاريخيٌّ، طبقاتٌ رسموها فوق الأعمدةِ النارية

.... وجهكِ مولودٌ في بركةِ قريتنا

كنتُ أغمستُهُ عند العصرِ

بعصيرِ الرمان

قلبي أطهرُ من رملٍ عذريٍّ

أقسى حين أثورُ من الحجر الصوان"(34).

إن إغراق الشاعر بالصور المكانية حتى في عمق رؤاه الغزلية لدليل على الأثر النفسي والروحي للطبيعة في قصائده؛ فالصور ـ لديه ـ تفوح بعبير الطبيعة، كما في الصور التالية: [صوتكِ نهرٌ من دندنةِ القيثار الغجري ـ وجهكِ مولود في بركة قريتنا]؛ إذاً إن خصوصية المكان في قصائده تتبدى في البعد الجمالي لبنية الصورة؛ من خلال طابعها الحسي التصويري العميق، ونبضها الشعوري الدافق، فلا نكاد نعثر على قصيدة لدى المناصرة إلا والمكان فيها يشكل أسها الجمالي ومفتاحها القرائي، ومحور خارطتها الإبداعية.

ونشير إلى أن إحساس الشاعر بالأمكنة يتنوع، تبعاً لإحساساته الداخلية، ونظرته الوجودية، وحالته الاغترابية، ودليلنا أن المناصرة ذاته قد دلل بالمكان عن حرقته

الاغترابيـة، وشـوقه وحنينـه إلى الأمكنـة في لوحاتـه الرعويـة بمختلـف مشـتقاتها للطبيعـة الفلسـطينية، وألوانهـا الزاهيـات، وهـذا يعـني أن الطبيعـة مـن موحيـات قصـائده، ومحـرق دلالاتهـا، واكتنازهـا جماليـاً؛ وبتقـديرنا: إن هـذه الجماليـة في رسـم الطبيعـة يعـزى إلى ريفيتـه، وخصـوبة الـرؤى البصـرية الطفوليـة التي عاشها في فلسطين قبل النفي والاغتراب، انظر إلى أثر الطبيعة في قوله:

"إن أنا تجاهلتك أيها البحرُ

فليذوبني حنينُ الحمام، حتى شقيقة روحي أشاحت عني

حتى زغرودة الشوك في مدرجات الرومان

كانت حلزونية كالمطارات اللولبية،

حين سألوها عن سنوات دمي

لم أجد من أشكو له في وحشتي

حتى طبيبي يا حبيبتي، عيَّرني بالحنين!!!" (35).

لاشك في أن الحنين الممزوج بعبير الأمكنـة لهـو الفاصـلة الفارقـة الدالـة علـى اغتراب الشـاعر، وشـجنه، وحنينـه الـدائم إلى وطنـه الأم فلسـطين رغـم كـل مـا يـتراءى للشاعر من أمكنة في مخيلته؛ فإنه يبقى ثمة شجن خاص، وحنين حارق للأمكنة الأصلية في مخيلة كل شاعر مغترب أو منفي، سرعان ما تعود هذه الأمكنة إلى الذاكرة بين الحين والآخر وتلقي بظلالها على أجواء القصيدة، ومناخاتها الإبداعية كلها.

ونخلص بعد هـذه التعريجة القرائية إلى النتائج التالية:

1- إن ثمة اختلافاً بين الشعراء في تشعير الأمكنة، وتحريكها فنياً؛وهذا يعود ــ من منظورنا ــ إلى طبيعة كل تجربة، وقدرة الشاعر على تمثيلها شعرياً؛ تبعاً لما يرسمه المكان في خلد الشاعر وذاكرته الإبداعية من ظلال وأخيلة، وألوان وأطياف لا تمحى من الذاكرة الإبداعية؛ لدرجة تدخل في صميم رؤية الشاعر، وشخصيته الوجودية؛ ولهذا، نلحظ سكون بعض الأمكنة وقتامتها، وتحجرها عند بعض الشعراء، لدرجة مثلى غالباً ما تكون مقترنة بالموت، والسقم والوجاعة الشعورية، والألم، والنفي، والانكسار، خاصة الشعراء التالية أسماؤهم:(نزيه أبوعفش ــ فايز خضور ــ ممدوح عدوان ــ علي الجندي) في مرحلة ما من مراحل حيواتهم الإبداعية؛ وعلى النقيض من ذلك نلحظ حراك بعض الأمكنة وإشراقها المبهج عند بعضهم الآخر، وخاصة الشعراء الذين تغنوا بالطبيعة وجعلوا محبوباتهم منبع إشراق الأماكن، وزهوتها الجمالية، ونخص بالذكر الشعراء الجماليين في تشعير الأماكن، وتمثيلها فنياً، وهم الشعراء المهمون في هذا الخصوص:(محمد عمران ـ شوقي بزيع ـ عبد الكريم الناعم ـ جوزف حرب ــ عز الدين المناصرة ــ شوقي بغدادي، ومحمد علي شمس الدين ـ وغسان مطر ـ ومنصف الوهايبي) وآخرون.

2- إن درجة شعرية الأمكنة ــ عند شعراء الحداثة ــ تختلف من شاعر لشاعر، ومن قصيدة لقصيدة، ومن صورة لصورة، وهذا يعني أن درجة تشعير المكان تخضع للمهارة الإبداعية، والطاقة التخييلية العالية التي يكسبها

الشاعر للأماكن لتمنحه خصوصيته وركيزته الإبداعية.

3- ما ينبغي التأكيد عليه: إن البعد النفسي هو الذي يطغى على ظلال الأمكنة، عند الكم الغفير من شعراء الحداثة، لدرجة أن رؤية الشاعر ذاتها للمكان تختلف بين الفينة والأخرى؛ تبعاً للحالة النفسية والمشاعر الداخلية التي تعتصر كيانه لحظة تشكيل القصيدة؛ ولهذا، قلما نجد موقفاً ثابتاً لدى شعراء الحداثة إزاء الأماكن التي يجسدونها؛ إذ سرعان ما نلحظ تناقضاً واختلافاً في الرؤى؛ مرده اختلاف العوامل النفسية والشعورية التي تحكم نظرته للأمكنة بين الإيجاب والسلب، والقتامة، والبهجة؛وهذا نابع ــ بالدرجة الأولى ـ من طبيعة النفس الإنسانية التي تضج بالمتغيرات ولا تركن للثوابت إطلاقاً.

3ـ دلالة الألوان عند شعراء الحداثة:

لقد انشغلت دراسات نقدية عديدة في مسألة اللون من الناحية الفنية، والنفسية، والدلالية، والرؤيوية وانعكاسها على شخصية المبدع؛ولا نبالغ في قولنا: إن للألوان تأثيرها الحيوي المباشر على ذات المبدع من حيث الإحساس، والتأمل، والرؤية؛ لكن هذا التأثير لا يمكن إدراكه، أو ملاحظته دون الغوص في جوهر العمل الفني ومثيراته، وطبيعته، وعناصر تأثيره؛ وهذا يتطلب رؤية نقدية دقيقة فاحصة تشف ما وراءها من دلالات، ومعانٍ ، وإيحاءات؛ ووفق هذا التصور، يقول(ديلاكروا): " إن التأثيرات الغامضة التي توحي به الخط واللون... واأسفاه، لا تجد لنفسها إلا القلائل من الأتباع"(36).

وهو ــ بهذا ــ يحثنا على الانتباه إلى ما تشف به الألوان والخطوط من دلالات ورؤى لا غنى عنها في الكشف عن جوهر العمل الفني، ومثيراته الإبداعية؛ فالمهم في العمل الفني ليس الموضوع، وإنما طريقة تمثيل الموضوع جمالياً أو فنياً، وهذا ما أشار إليه بدقة في فن الرسم (جان برتليمي) قائلاً :"إن قيمة اللوحة لا ترجع إلى موضوعها.. وإنما إلى قيمتها الفنية، تبعاً لمدى المهارة التي طرق بها الفنان موضوعها"(37).

وهذا ما ينطبق تماماً على فاعلية التوظيف اللوني؛ إذ إن الشاعر المؤثر فنياً هو القادر على توظيف الألوان وما تشي به من دلالات جديدة مكتسبة ضمن نسيج النص وبنية تحولات الدلالة في الصورة، وهذا يعني أن فنية اللوحة الشعرية لا تنطوي على رؤية سطحية للون، وإنما على تمثيل عميق لما يمثله اللون من إضاءات، وظلال، يلون أبعاد اللوحة، ويضفي عليها لمسة جمالية تزيدها خصوبة وإشراقاً فنياً لا يمكن تجاهل أثره خاصة في القصائد اللوحاتية أو القصائد اللوحة، يقول الناقد عبد الله العساف قي هذا الخصوص:"لا يقل استعمال اللون في الشعر أهمية عن استعماله في اللوحة؛ فالشعر يسعى جاهداً لرسم المشاهد التي تمتلك الأثر، وتصل في مستواها إلى أثر اللون.. ولأن ألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توتراً في الأعصاب وحركة المشاعر؛ إنها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها في الناس؛ فالشعر ــ إذن ــ ينبت ويترعرع في أحضان الأشكال والألوان؛ سواء أكانت منظورة أم مستحضرة في الذهن"(38).

وبمفهومنا: إن الصورة اللونية أو الصورة التي يدخل في تركيبها اللون لهي أشد تمثيلاً في تجسيد اللوحة بتداخلاتها اللونية وتمثيلها البصري من الصورة التجريدية التي تنزع إلى التكثيف التخييلي؛ إذا ما قارناها بالإيحاءات البصرية التي تهبها الصورة اللونية لأبعاد اللوحة الشعرية من ظلال وإيحاءات متتابعة تهبها عناصرها التشكيلية وتجسيدها الفني. وما من شك في أن عنصر التجسيد أقرب إدراكاً في تمثيل اللون بحراكه البصري أكثر بكثير من الرؤى والصور التجريدية التي يلعب فيها الخيال دوراً إضافياً مشوشاً لحقيقة الرؤية اللونية، ومنظارها التجسيدي البصري الدقيق. ووفقاً لهذا، تتحدد شعرية الشاعر ودرجة وعيه الفني، وإدراكه لحقيقة الألوان، وتداخلاتها، في ظلال اللوحة؛ تبعاً لقوة الصورة، من ناحية تمثيلها الفني، وتجسيدها البصري، بأبعاد، وأشكال، وظلال، محددة، تتمرأى أمام عدسة المتلقي، وكأنها لوحة تشكيلية يرسمها الفنان بعين الرؤية لا الرؤيا، وبعين الحس، والإدراك، والشعور، لا بعين الرؤى، وفضاءات التخييل؛ وخير دليل على الاحتفاء بالألوان ومزجها على شكل لوحات زيتية قصائد شوقي بزيع، وجوزف حرب، ومحمد عمران، وآخرين، ونأخذ مثالاً على ذلك قصيدة(صخرة الأندلس) لشوقي بزيع؛ وفيها يقول:

"مطرٌ مالحٌ يلطمُ الروحَ

والأرضُ تلفظُ أنفاسها

تحت رجليَّ

مثلَ كلابٍ تئنُّ على جثةٍ نافقةْ

مطرٌ مالحٌ

أم سرابُ طواحينَ مهزومةٍ

تتدلى استغاثاتها

مثل ألسنةٍ في المياه

وتحضرُ كالدمعِ أطرافها الباسقة

....

وغرناطةٌ من سوادي

تجوبُ الفيافي... مولولةً في البعيد مآذنها العاشقةْ

لم يكن وصلُها غير برقٍ كذوبٍ

يهبُّ على فروة الرأس

أو خصلةٍ من حنينٍ

ترفُّ على جنةٍ سابقة"(39).

هنا؛ بدأ الشاعر في رسم لوحته الشعرية بالارتكاز على تقنية المزج اللوني بين عناصر الصورة لإكسابها درجة من الخلق، والتناغم، والتوازن؛ وهذا ما حددته طبيعة اللون، وشعرية مزج الألوان، وتداخلها؛ فالشاعر حاول أن يرسم ملامح مدينة غرناطة، مسترجعاً في مخيلته صورها، وذكراها وأطيافها كاملة، وذلك وفق مؤثرين يتناوبان شعوره الداخلي بين غرناطة بوصفها مكاناً حضارياً تاريخياً أو معلماً حضارياً بارزاً في حضارتنا العربية، وتاريخنا العربي المشرق؛ وبين غرناطة الحاضنة الشعبية لثقافات وجماليات بيئية حية وطبيعية لا غنى عنها؛ وهنا، لعبت أحاسيس الشاعر ومخيلته دوراً لا بأس به في إضفاء بعض الظلال والألوان، على هذه المدينة، تبعاً لما يهجس في داخله من أحاسيس تتناوب بين الأسى والحداد حيناً؛ والتفاؤل والإشراق حيناً آخر؛وذلك حين يصور الأرض كإنسان يموت أو إنسان شائخ في أنفاسه الأخيرة: (الأرضُ تلفظُ أنفاسها تحت رجلي= مطرٌ مالح)؛ وهذا ما يدل على حزنه ويأسه ولوعته؛ ثم عمد – في الآن ذاته ـ

إلى بعض الألوان الزاهية المتوهجة، ليبدد شبح هذه القتامة، مسترجعاً ذكرياته المتوهجة بالأمل والتفاؤل حيناً؛ واليأس، والإحباط والقنوط حيناً آخر؛ تبعاً لما يتراءى أمام مخيلته من رؤى وذكريات تربطه بالمكان.

ونؤكد أن شوقي بزيع من الشعراء البارزين الذين جسدوا المكان تجسيداً بانورامياً متحركاً؛ فهو يعشق الأمكنة المتغيرة أو المتحولة، كما يعشق الأماكن البكر أو الأماكن اللاموطوءة؛ تأكيداً على ديناميته وحسه الرؤيوي المتجدد؛ وهذا ما صرح به قائلاً:"إن أجمل الأماكن ـ بالنسبة لي ـ هي الأماكن اللامتحققة، أو الأمكنة غير المتاحة... إن المكان الذي نقيم فيه هو المكان الواقعي، هو المكان المتاح، وهذا المكان المستهلك، وهذا المكان لأنه متوفر هو مكان نثري؛ ولكن عندما نكون في هذا المكان نحن إلى غيره، إلى المكان غير المتاح؛ وهذا المكان غير المتاح هو المكان الشعري؛ كأننا نحن مجموعة من الالتفاتات إلى الخلف، كأننا عبارة عن توق دائم إلى الأماكن التي غادرناها مرغمين أو التي لم نصل إليها بعد"(40).

وبمنظورنا: إن لوحاته الشعرية مشتقة من حقل الطبيعة والأماكن المتخيلة أكثر من كونها أماكن مرئية أو مشاهدة رغم طابع قصائده البيئي، وحراكها البصري، ومزجها اللوني، وكما هو حال الشاعر شوقي بزيع في مزجه للألوان وتداخلها بأسلوب تشكيلي جمالي كان حال الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة الذي اعتمد الصورة اللونية مكمن تفاعله الشعوري وإحساسه البيئي المتوهج بحب الطبيعة والجمال كما في هذه اللوحة الشعرية؛"

"وأهوى شفيفَ ثيابِ البنات
وصوتَ البراكين، إن كان يا سيدي، عربي السمات
أحبُّ رفيفَ السنابلِ بالمنحدر
أحبُّ جدائلَ مريام، أسوارها العالية
أحبُّ الشرائط فوق ضفائرها اللولبية في المدرسة
وأشتاقها أيها الأزرقُ المخمليُّ البهيجْ
أحبكِ يا خضرةَ النخلِ في واحةٍ مالحة
أحبكِ حيثُ تكونينَ قبل الربيعِ الأخير
تكونين مأوى الطيور التي هاجرت من بعيدْ
أحبكِ سربَ مهاً من فجاجِ الصخورْ
تغنين للماء والرملِ والقافلة..
كأنكِ في كرنفالٍ، ألا ترقصين!!!"(41).

هنا؛ يرسم الشاعر ملامح لوحته التشكيلية لمدينة القدس؛ تبعاً لمنعرجاته الشعورية، وإحساساته الداخلية، مبيناً اشتياقه لروابيها الخضراء وحدائقها الغناء، وبحيراتها الزرقاء، وسنابلها الخضراء، ونسائها البضات؛ولذلك؛ حاول الشاعر أن يجسد مظاهر هذا الحنين عبر استرجاع ملامح هذه المدينة بالتظليل اللوني للمشاهد الجمالية التي خلفتها هذه المدينة في ذاكرته من ملامح، ومشاهد حية مشرقة أشبه بالكرنفال الاحتفالي البهيج الذي تتماوج فيه الألوان، وتتداخل الأطياف في حركة لونية متناغمة، تدلل على رسم دقيق وحس إبداعي عميق؛ في رسم الحركة الشعورية الداخلية، وانعكاساتها على ظلال اللوحة:(أحبكِ يا خضرة النخل ــ أحبُّ رفيفَ السنابل في المنحدر= أحبكِ سرب مهاً في فجاج الصخور ــ تغنينَ للماء والرملِ والقافلهْ)؛ وهنا، يلحظ

القارئ مدى أهمية الصور المكانية في إبراز الأثر النفسي للمكان في تزويق اللوحة، وإكسابها حركة إضافية تزيد المشهد إشراقاً، وحيوية، وخصوبة؛ وهذه المقدرة تجسدت عبر شعرية الصورة، وحساسية الرؤية، وحرارة العاطفة، في تظليل اللوحة الجمالية لمدينة القدس لتزدهي بأجمل حلة؛ وكأنها عروس في كرنفال احتفالي بهيج. وبهذا المزج الجمالي تزداد أهمية الألوان في إبراز ملامح شعرية الشاعر، وقدرته على الكشف عن منعرجاته الشعورية، وإحساساته الداخلية، إزاء العالم المحيط؛ وتفاعله مع هذا العالم بما فيه من فضاءات، ورؤى، وتاملات، وأخيلة، تدفعه إلى التفاعل مع هذا العالم؛ إن سلباً أو إيجاباً؛ عبر ما تمليه ذاته الداخلية من إحساسات وتأملات وجودية عميقة.

وما ينبغي التنويه إليه:

إن بعض شعراء الحداثة يعتمدون اللون المحرك البصري لقصائدهم التشكيلية على أساس المشاهد المتحركة لإبرازها، وتفعيلها على مستوى التصور الكلي للوحة؛وهذا ما أشارت إليه الباحثة خلود ترمانيني في قولها: "تقوم بعض القصائد التشكيلية على أساس المشاهد المتحركة التي تعتمد على الإيحاء بهدف استثارة المتلقي لاستكناه ملامح اللوحة الشعرية، وإعمال الذهن في تصورها إلى أن تصبح قابلة للرؤية دفعة واحدة. ويلحظ القارئ أن تلك القصائد يجمعها خيط شعوري واحد يضعها بأكملها أمام ناظري المتلقي الذي يقوم بتفكيك النص، وتركيبه من جديد ليحقق لوحة متكاملة قد يعجز الرسام عن متابعة معانيها الدقيقة، وتجسيدها في شكل فني يرصد الأبنية الشعرية المشكلة للمعنى رصداً دقيقاً"(42).

وبهذه الملحوظة الدقيقة تضعنا الباحثة على المسار الرؤيوي الصحيح لما ذهبنا إليه من أن ولع شعراء الحداثة في تجسيد الأمكنة فنياً قد دفعهم إلى تحريك الأمكنة وتلوينها عبر المزج اللغوي والبصري في لوحاتهم الشعرية؛ لتغدو أكثر تمثيلاً لما تجسده اللوحة التشكيلية من تناغم في خطوطها، وألوانها، وظلالها، وأحجامها، لتثير المتلقي على المستويين البصري والإيحائي معاً؛وللتدليل على ذلك نأخذ اللوحة الشعرية التالية لجوزف حرب:

"كلّ صبفٍ عندما تصفرُّ قربَ السفحِ في السهلِ السنابلْ
مثلَ شعرٍ ذهبيِّ الطولِ مرخيَّ الجدائلْ
لستُ أدري كيفَ يغدو الجبلُ العالي مسيحاً
وازرقاقُ الأفقِ يغدو خلفهُ كالأبديةْ،
ويصيرُ السفحُ قرب السهلِ رجلينِ
وقد غطاهما بعد مرور الماءِ شعرُ المجدلية"(43).

إن قارئ اللوحة الشعرية يدرك أن الشاعر يقوم برسم مشهد من مشاهد قريته الجميلة الوادعة على سفح جبل شامخ في امتداده واتساع مداه؛ ثم يقرب الشاعر أبعاد اللوحة راسماً الظلال المكانية لهذه القرية عندما يشبه السفح برجلين مفتوحتين على المدى يغطيهما شعر المجدليه، في بريقه، وامتداده، وجاذبيته اللونية؛وبهذا الحس التأملي في رسم القصيدة(اللوحة) تسهم حركة الألوان بظلالها؛ وإيحاءاتها في رسم منحنيات الشعور، بلوحات بارعة الإتقان، عبر ما يمتلكه الشاعر من مخيلة وهاجة، وقدرة

على تركيب جزئيات اللوحة بمساحتها اللونية الممتدة، وأفقها الإبداعي المشتق من حيز الطبيعة؛وهذا يدلنا على أن"تركيب قصيدة اللوحة في نسق منتظم يقوم على الانسجام، والشمولية، والحركية المتناغمة مع تموجات الخطوط، والمسافات؛وهذا كله يحقق التناغم الإيقاعي الذي يكفل لقصيدة اللوحة، قيمتها الجمالية المتمثلة في المادة التعبيرية، والدلالة الموحية معاً. ومن هنا، فإن اللغة التي تنظم قصيدة اللوحة تبدو حبلى بالإمكانات الإيقاعية المعتصرة من المتوازيات والتقابلات في الصيغ والألوان، وهذا مما يؤثر في وجدان المتلقي، وذائقته النقدية الرفيعة"(44).

ونخلص بعد هذه التعريجة البحثية إلى النتائج التالية:

1- إن دراسة أثر الألوان في الشعر لأمر جدلي خاصة أن دراسة اللون كثيراً ما تتعلق بجوانب نفسية ودلالية، وشعورية تختلف من شاعر إلى آخر، ومن تجربة إلى أخرى؛ وهذا ما يجعل رؤية الألوان منزلقة ومختلفة عند كل الشعراء والمبدعين، ولا يتفق اثنان على لون واحد ودلالة واحدة مشتركة بينهما؛مما يجعل دراسة اللون مسألة منفتحة وقابلة للتغاير من شاعر لأخر، ومن قصيدة لأخرى.

2- إن درجة شعرية الألوان في بنية الصورة تتوقف على عين البصيرة لا البصر؛ وعين التخييل لا العين الرائية؛ ولهذا، فإن أعظم الصور هي التي يدخل الخيال في تكوينها، وترسيمها، وتظليل أبعادها؛ولهذا نلحظ أن غنى الألوان ينبع من غنى المخيلة التي شكلتها، ومزجت فيما بينها، لتخليق اللوحة الشعرية المتميزة التي تثري وجدان القارئ؛ وتنمي ذائقته الجمالية.

3- إن الشاعر عبر المساحات البصرية التي يتركها في القصيدة؛ يستطيع أن يجذب القارئ خاصة عبر تظليل اللوحة، وتفعيل الظلال اللونية بما يستثير الدلالة، ويستجلي مادتها التعبيرية الخلاقة؛ وبهذا يتمايز الشعراء في خلق الصورة اللونية الموحية عبر الانسجام والإثارة الفنية التي تحرك الصورة، وتستثير حساسيتها الجمالية.

4ـ دلالة العناوين(سيميولوجيا العنوان) عند شعراء الحداثة:

إن للعناوين أهمية عظمى في تثبيت الرؤية، وتبئير مساحة دلالاتها، وتمركزها الفني؛ بوصفها الدال اللغوي، أو المنظم اللغوي المبئِّر لبنية المتن، أو الكود الكاشف عن جوهر الرؤية النصية؛ ولهذا، فإن للعناوين أهمية بالغة الأثر والتأثير في المنظور الإبداعي، وفي حقل الكشف النقدي؛ نظراً لما تحمله من مؤشرات ودلالات لا يستطيع المتن الكشف عنها إلا بفيض من الجمل المكثفة والدلالات المختلطة، ولا نبالغ في قولنا: إن العنوان هو الموجِّه الدلائلي لاستراتيجية المتن؛ وقد عرَّف علماء الألسنية (العناوين) بقولهم:" هي مجموع الدلائل اللسانية من كلمات، وجمل، وحتى من نصوص قد تظهر على رأس النص لتدل عليه، وتهيئه، وتشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف"(45).

ومن هذا المنطلق، يمكن أن نعد العناوين العتبة النصية الأولى التي تحدد معالم

النص، وتشي بدلالته المتنوعة؛ وبالمحصلة؛ فالعناوين يمكن أن تدلل على مقصديته، ومرجعيته الإبداعية؛ ذلك أن:" العنوان هو آخر ما يكتب من النص الشعري، بعد أن تزول عن الشاعر حالة المخاض الكتابي، ويفرغ مما يسميه(بايرون) بالحمم البركانية التي تحمي الشاعر من الجنون؛ لأن الكتابة هي البديل عن الانفجار النفسي، بما أنها انفجار لغوي يوازي بل يفوق درجات الانفعال الذاتي. وإذا فرغ الشاعر من كتابة قصيدته راح يبحث لها عن عنوان؛ هذا العنوان؛ سوف يكون خلاصة دلالية لما يظن الشاعر أنه فحوى قصيدته، أو أنه الهاجس الذي تحوم حوله، فهو، إذاً، يمثل تفسير الشاعر لنصه"(46).

وبهذا التصور؛ حاول شعراء الحداثة أن يتفننوا في تشكيل عناوينهم، لتحقق صدمتها للقارئ، وإثارة دهشته هذا من جهة، ومن جهة ثانية لتكثيف رؤية القصيدة وتبئير دلالاتها صوب رؤية محددة، أو هدف رؤيوي معين تصبو إليه؛ومن أجل هذا، "تفنن شعراء العصر الحديث في تأليف عناوين دالة لقصائدهم ومجموعاتهم الشعرية، وغالباً ما يحمل عنوان قصيدة من داخل المجموعة الشعرية عنوان المجموعة كلها؛وهذا كله يحقق للعنوان أهميته الدلالية والإيقاعية، فهو يرسم فضاء القراءة التنغيمية للنص، ولذلك؛ فإنه ينظم الإيقاع العام؛ والشاعر حين يختار عنواناً مناسباً لقصيدته فإنه يسعى تلقائياً إلى تحقيق تمثيل لها ينسجم مع العنوان"(47).

وبتقديرنا: إن ولع شعراء الحداثة بالعناوين الصادمة أو المبهرة دفعهم إلى الإكثار من العناوين الجدلية التي تشي بالتأزم، والتوتر الداخلي، والاحتراق، والانكسار العاطفي، أو الرغبة في تهييج حساسية القارئ للدخول في متن النص، مشدوهاً بدلالاته، ورؤاه العميقة، وبهذا المقترب يقول الشاعر شوقي بزيع ما يؤكد وعيه بأهمية العنوان في تشكيل القصيدة، ما يلي:

"إن هناك مجموعات شعرية ما تحمل عناوين خلابة لبعض الشعراء مع أن هذه المجموعات أقل من عادية؛وهناك شعراء وكتاب لم يُوَفَّقوا في اختيار عناوينهم، لكن كتبهم كانت أكثر من جيدة... أنا معظم عناوين دواويني هي عناوين قصائد لي؛ فعندما أصدر مجموعة مثلاً أجمع فيها ما كتبته خلال سنتين أو ثلاث أختار عنواناً للقصيدة الأهم، ربما في المجموعة، أو لأن العنوان فيه شيء من الجاذبية ليس أكثر؛ فممكن أن يمثل العنوان القصيدة، ولا يمثل الديوان بكامله؛ ولذلك عندما أسميت أحد دواويني (الرحيل إلى شمس يثرب) فهذا لا يعني أن الديوان برمته مكتوب عن شمس يثرب الضائعة التي حجبها ركام السنين، ولا علاقة لها بالموضوع"(48).

وتأكيداً على هذا؛ فقد أسمى شوقي بزيع أحد دواوينه بـ(قمصان يوسف)؛ وهو عنوان إحدى قصائده الشهيرة؛وقد كان لها أثرها في تجربته الشعرية، ومن خلال هذه القصيدة نال شوقي بزيع شهرته العربية، وهذا ما أكده الشاعر نفسه في قوله:

"إن ديواني(قمصان يوسف) من أكثر دواويني مبيعاً؛ لأن القصيدة اشتهرت كثيراً وأقرؤها غالباً في مهرجانات الشعر العربية؛ طبعاً كل من له حبيب اسمه يوسف، أو زوج، أو ابن، أو أخ فإنها تهديه هذا الديوان، فهذا

الديوان له سره سواء أكان السر متعلقاً بالعنوان، أم بالمضمون بوجه عام"(49).

ولو دققنا في الفضاء العنواني لقصيدة(قمصان يوسف) لو جدنا أن الشاعر يقسم القصيدة إلى ثلاثة قمصان يحددها قائلاً:

"عندما تحاورت مع يوسف النبي مثلاً لم أعد شخصية (يوسف) كما هي؛ولكن حاولت أن أستنبط منها ما يمكن أن يصبح سؤالاً مطروحاً في العصر؛ عندما عثرت على قمصان (يوسف الثلاثة): القميص الأول الذي صبغه أخوته بالدم الكاذب؛والقميص الثاني الذي مزَّقته زليخة من الخلف، والقميص الثالث الذي شمه يعقوب حينما أرسله يوسف إلى أبيه مع أخوته؛ وكانت قد ابيضت عيناه فأبصر؛ هذه القمصان تحولت ـ بالنسبة لي ـ إلى أبعاد رؤيوية؛ فأصبح القميص الأول (قميص التجربة)، والثاني (قميص الشهوة)، والثالث(قميص الرؤية)؛ هذه قراءة جديدة. وطبعاً القصيدة تقول: بأن كل شخص منا يحمل في داخله شيئاً من جمال (يوسف) النبي، والإنسان عبر القصيدة لا يولد جميلاً؛وإنما يصبح جميلاً، بمعنى أن الجمال ليس معطىً جاهزاً، ولكنه شيء نستطيع أن نجترحه نحن بالمكابدة، وبالألم، وبقوة الحياة في داخلنا، وإلا أصبح الجمال أعطية مجانية أو شيكاً بلا رصيد"(50).

وإن هذه المرتكزات الثلاثة التي بنيت عليها قصيدة(قمصان يوسف) شكلت جوهر رؤيتها؛ فجاءت العناوين الفرعية الثلاثة بمنزلة الكود الكاشف عن جوهر رؤية القصيدة، ومفتاحها الدلالي؛وللتدليل على ذلك نأخذ المقاطع الثلاثة، مجتمعة، لإبراز دلالة العناوين الفرعية وتلاحمها مع البؤرة النصية للقصيدة كما في قوله:

1) قميص التجربة:

" قبراتُ الحقول،
تقافزُ قلب الثعالبِ
حولَ الينابيع،
نومُ النمالِ الطويل
على طرقاتِ الشتاء،
عراكُ المجرَّاتِ
من أجلِ نجمٍ تغازلُهُ الشمسُ
من خلفِ ظهرِ الفلك
كلها الآن تسجدُ لك
كلها الآن تجثو على قدميكَ الإلهيتين
ميممةً شطر أهدابكَ السود
مسرعةً كي تقبِّل ثغرَ الهلالِ
الذي قبَّلك...
......
دع قميصكَ للذئب
كي تنتهي عارياً مثلما كنتَ
واهبط إلى آخرِ البئرِ
كي تستحقَ جمالكْ

2 ـ قميص الشهوة

ليس بيني وبين زليخةَ
إلا قميصانِ من عفّةٍ وتشهٍّ،
كأنَّ الصراعَ المؤبَّدَ
مابينَ إبليسَ والله قد ضاقَ
حتى غدا بحدودِ القميصين

أيهما الآنَ أختارُ؟!!
عدتُ من لجّةِ البئرِ
كي لا أعودَ إلى البئرِ ثانيةً
غير أن فحيحَ الأنوثةِ يشتدُّ
حول خناقي
وجسمي ضعيفٌ
كان لابد أن ينقذَ اللهُ
صورته في
فلما هممتُ وهمَّتْ
تدلّتْ مراياهُ من خشبِ السقفِ
حتى حسبتُ بأني أعانقُ نفسي
وأنَّ زليخةَ ليستْ سوى
صرخةِ الإثمِ في داخلي
فاستدرتُ إلى الخلفِ
أعدو وراءَ جمالي
ويعدو ورائي
نباحُ الدماءِ المخيف؟!!..

3ـ قميص الرؤية

تدورُ الكواكبُ من دونَ يوسفَ
لا البئرُ عادتْ بهِ
مع خيولِ الشتاءِ
ولا الريحُ تحملُ
نحو أبيه الذي شاخ
وقعَ خطاه
ولكنَّ باقةَ عطرٍ
تهبُ على بيتِ يعقوبَ
حاملةً مع قميصِ ابنه
نجمتين اثنتين،
تصبانِ في بئرِ عينيهُ
ضوءهما المشتهى
وتعيدانه من عماه"(51).

هنا، تأتي العناوين الفرعية محددة المفاصل المحورية التي ترتكز عليها القصيدة في مغزاها، ورؤيتها الجوهرية؛ إذ إن الشاعر وظَّف العناوين الفرعية بما يخدم الرؤية الكلية للقصيدة؛ ولهذا، جاءت شخصية(يوسف) مبئِّرة للحدث الشعري، بما تنطوي عليه من رؤى وجودية عميقة تنفتح على كل ما هو عميق وفلسفي؛ فالشاعر أراد أن يحدد ملامح هذه التجربة عبر ثلاثة مفاصل رئيسة تشكل عمق هذه التجربة بمغزاها الوجودي؛ متخذا قمصان (يوسف) المرجع الدلائلي الأبرز للتدليل على بؤرية الأحداث المصاحبة لهذه الشخصية في مسارها التاريخي؛وما تنطوي عليه من إدخالات جديدة، ومتعلقات دلالية رؤيوية إضافية شكلتها بنى القصيدة؛ فالقميص الأول صبغه إخوته بالدم الكاذب، هو البعد الرؤيوي الأول لهذه الشخصية، وهو بعد بانورامي؛ بمثابة المحرك لأحداث القصيدة؛ أو المغزل الذي ينسج أحداث القصة في القصيدة؛ وهنا، تتوزع الأحداث، وتتشعب عبر هذا المفصل البارز من مفاصل القصيدة؛ في حين جاء القميص الثاني(قميص الشهوة) ليعكس البعد الرؤيوي الثاني من أبعاد هذه الشخصية؛ وهو ما يسمى ب(الحديث البوحي ــ الداخلي)، وفي هذا البعد الرؤيوي يبين الشاعر الجو الاصطراعي الداخلي المحتدم الذي انطوت عليه هذه الشخصية، بين نيران الشهوة واصطهاجها، والواجب الديني المقدس الذي يمنعه من قضاء شهوته، والاستجابة لغليانها الداخلي، فيهرب، وتتبعه سياط

الشهوة، وتنهشه من كل جانب، وهذا ما دلل عليه في قوله:(ويعدو ورائي نباحُ الدماء المخيف)، أما القميص الثالث الموسوم ب(قميص الرؤية)، فإنه يشكل البعد الرؤيوي الثالث من أبعاد هذه الشخصية، وفيه يعيد الأمور إلى نصابها ليحدد أن هذا القميص هو القميص الذي شمه يعقوب حين أبصر، لأن فيه ريح يوسف، وشذا عطره الطفولي النقي، ومن ثم جاءت القصيدة بعناوينها الفرعية لتحدد مرتكزات الرؤية الجوهرية التي شكلت محرق رؤيتها، ومحور ارتكازها الفني، وهذا دليل:"أن العنوان قد يكون في معظم الأحايين المفتاح الرئيس للدخول إلى عالم القصيدة؛ وبالمحصلة تحديد آليات القراءة إلى درجة أن الشاعر قد يحدد من خلال العنوان عدد مقاطعه الشعرية، بل إنه يسمي قصيدته وفقاً لعدد مقاطعها"(52).

وفق هذا التصور، يمكن أن تكون العناوين المفاتيح الرئيسة في الكشف عن مضمرات التجربة الشعرية بكاملها من خلال تتبع العناوين الجزئية والرئيسية، وكشف أبعادها، ومؤثراتها في توجيه استراتيجية القصيدة؛وكشف محرقها النصي.

ومن الشعراء من يركز على عناوين محددة، لتسم تجربته الشعرية كلها؛ومن أبرز هؤلاء الشعراء(نزيه أبوعفش) الذي تكتظ قصائده بعناوين تصب معظمها في دائرة(الموت والقبر)؛ وهذه العناوين بمشتقاتها الفرعية دالة على حالة(القلق الوجودي) بما تفيض به من دلالات سوداوية قاتمة، تغلف نظرته الوجودية وإحساسه المأزوم، يقول الشاعر (نزيه أبوعفش)في قصيدة(كفن):

"وها أنا خلف مد اليأس في دوامة الموت

أعاينُ بابكِ الموصدُ..

وخلفي ألف نافذةٍ تلحُّ

تثير أحقادي ولا أهتمُّ

حسبي ليلةَ الميلاد أني دون ميلادِ"(53).

إن مؤولة(الموت) تطغى على هذه القصيدة؛ لدرجة تشكل هاجساً مرعباً ــ لديه ــ تدفعه دائماً إلى دوَّامة اليأس؛وهذا الهاجس أضفى على دواوينه، وعناوين قصائده نوعاً من القلق، والكابوسية، حتى لا نكاد نجد قصيدة لديه من دون أن تتكرر فيها مفردة الموت أو إحدى مشتقاتها الدالة عليها، كما في الدوال اللغوية المشتقة التالية:(كفن ـ نعش ـ ميت ـ قبر ـ لحد ـ حداد ـ تغراب ـ جثة ـ شبح أسود..إلخ)؛ ولا نبالغ في قولنا: إن هذه المفردة تتكرر في قصائده مرات ومرات كما في قوله:

"انبشوا.. هيا انبشوا في مقابر أجدادكم أيها المغفلون

مهما تعذبتم لن تجدوا غير الخيبة وعظام الأموات"(54).

فالموت ــ عند العفش ــ يشكل هاجساً وجودياً يدفعه دائماً إلى تكرار لفظة الموت، ومشتقاتها للتدليل على حالة القلق الوجودي والتأزم الداخلي التي تعتصره من الداخل، من خلجات نفسه المتوجسة الحائرة. وكأن الموت هو خياله الآخر الذي يقوده إلى هاوية الوحشة وانتظار المصير.

ومن الشعراء من كانت عناوينه بؤرة تمفصل رؤيته الشعرية وتكثيفها إيحائياً؛وأبرز ما ندلل عليه في هذا الجانب تجربة الشاعر الفلسطيني(عز الدين المناصرة)؛ إذ نلحظ طغيان لفظة النفي أو (المنفى) على عناوين قصائده، ومتونها الشعرية كلها دون تحديد؛ ومثالنا على ذلك

قصيدته الموسومة ب(تقبل التعازي في أي منفى)، إذ يقول فيها:

"ألا من رأى وجه كنعان، في أي منفى، نقيم العزاء؟!!

نقيم العزاء على التل، في النهر، في جبلٍ من رجوعْ...

نقيمُ العزاء أمام سرادق هذا البقيعْ

وفي أي منفى نقيمُ العزاءْ" (55).

إن هاجس الموت في (المنفى) يراود الشاعر عز الدين المناصرة؛ويشكل هاجسه المرعب؛ فالموت اتخذ عنده شكل المنفى، ليكون الموت معادلاً للمنفى، والمنفى معادلاً للموت؛ومن يطلع على عناوين قصائده، ومتونها يلحظ تمثل هذا الهاجس في جل قصائده؛ وللتدليل على ذلك نأخذ قصيدته: (رسائل متبادلة بيني وبين الموت) كدليل على هذا التأزم الداخلي، والقلق الوجودي؛ كما في قوله:

"كاتبتُ الموتَ، وكاتبني قربَ الينبوع

عانقتُ الموتَ، وعانقني هذا الأسبوعْ

قاتلتُ الموتَ وقاتلني هذا الأسبوعْ

....

وأخيراً

يا موتُ ألا تتركْ أهلي

يا موتُ، ألا تتركْ أهلي

يا موتُ، ألا فاتركْ أهلي" (56).

فالشاعر يرهب الموت أن يأتيه أو يأتي أهله خاصة، وهو في (المنفى)، متسائلاً (في أي منفى نقيمُ العزاء)؛ وفي هذا التساؤل المرير نتحسس رجع جراح الشاعر ومعاناته، وصدى انكساراته وزفراته؛ إذ إن أقسى ما يعانيه المغترب أو المنفي من جراح وآلام أن يُدفَن خارج حدود الوطن، ويبقى غريباً منسياً كأي شيء لا قيمة له.

ومن الشعراء من شكلت العناوين لديه مفتاح الكشف عن تجربته؛ ومن أبرزهم الشاعر فايز خضور، الذي جعل من مفردة(السفر) دليلاً مرجعياً على ترحاله، واغترابه، وسفره الدائم لدرجة أنه عنون مراحله الشعرية بما أسماه: (فاتحة الأسفار الأولى ـ فاتحة الأسفار الثانية ـ فاتحة الأسفار الثالثة ــ ملحق لسفر الجامعة ــ محطات من رحلة لا تنتهي)؛ لتشكل مرتكزات الديوان؛ بل مرتكزات حياة الشاعر العاصفة بالتحولات والتطورات والتغيرات المستمرة؛ ففي قصيدته الموسومة ب(آداد) تتسع دائرة الاغتراب؛وتتكرر لفظة: (السفر= يسافر= مسافر) مرات عديدة في مقاطعها؛ دليلاً على اغترابه، واحتراقه المستمر؛ وقد نلحظ ان مفردة"الزمان" و"المكان" إيذاناً بتحجر الزمن وانكماشه إثر قلقه، وإحساسه الوجودي المصطرع؛ إذ يقول:

"آدادْ

زمنٌ تحجَّرَ

لا راهبٌ يعطيكَ مغفرةً.ولا شيخٌ يطارحكَ الأمانْ

أتراكَ تحلمُ بالمسرَّة..؟!!" (57).

إن الحبل السري الذي يربط العناوين بالمتن الشعري يحقق لقصائد الخضور تلاحمها وتضافرها الفني، فلا يأتي العنوان لديه إشارة عابرة، أو توقيعة ناشزة لا علاقة لها بالمتن؛ وإنما تأتي متون قصائده ترسيمة دقيقة لما تختزنه في باطنها من دلالات وإيحاءات؛وإننا نلحظ في المقطع الشعري كيف أن الدلالة الزمكانية تتمخض عن قلق

وتوتر وانكسار وجودي؛ وكأن الزمن يجري بطيئاً جامداً؛ كما هو طابع المكان المتحجر الذي يأتي جامداً لا حراك فيه؛ وهذا يعني أن زمن القصيدة زمن مغلق مقيد كما هو زمنه الوجودي القلق المعطل؛ومن هذا المنطلق يمكن اعتبار العناوين بمثابة الكود الكاشف عن جوهر القصيدة ومحور ارتكازها الفني والدلالي؛ إذ إن"العنوان ليس عنصراً زائداً، أو موضوعاً بطريقة غير قصدية"(58).

ولو تأملنا ــ بشكل تفصيلي ــ مداليل العناوين ــ عند شعراء الحداثة بين العناوين المفردة، والعناوين المركبة، والعناوين البنائية التي تشكل جملاً متكاملة؛لتبدى لنا غلبة العناوين المفردة على المركبة عند جل الشعراء، خاصة شعراء الحداثة(شعراء التسعينيات من القرن الماضي) الذين حاولوا الاستغناء عن العناوين المركبة، رغبة في ترك القصيدة تفيض بمعناها بعيداً عن أي توقيع، أو أي تعقيد؛ مسبق للقصيدة، بعنوان فج أو ناشز؛ وهذا بالطبع لا ينطبق عليهم جميعاً؛ فقد نجد عند عدد لا بأس به من شعراء الحداثة ما هو أشبه بالأحاجي العنوانية؛ خاصة شعراء العراق ولبنان الشقيق؛ إذ نجدهم في الغالب مهووسين بالعناوين الصادمة، التي تشي بالتوتر والقلق، وإثارة الجدل، سواء على صعيد العلاقات الوصفية (الصفة/ الموصوف) أو الإضافية(المضاف/ والمضاف إليه)، وهذا ما لا يمكن الإلمام به في هذه الرقعة البحثية الضيقة.

.ونصل بعد هذه التعريجة البحثية إلى النتائج التالية:

1- إن غالبية شعراء الحداثة يفضلون العناوين البسيطة على المركبة، ولا يحاولون الإغراق بالعناوين المطولة أو المطوطة، لئلا تلقي بجهامتها وثقلها على القارئ. وهذا ما أكده الشاعر عبد الكريم الناعم: (أنا لستُ من محبي الصدمة والإبهار والتعقيد والتكلف للإيحاء بأنني أجلسُ في شرفة أعلى، لأنني أهتم بإيصال المشاعر؛وتقديم ما يندي الروح، أو يرحل بها إلى مناطق ارتياد الشعر، وأنا بطبعي لستُ استعراضياً، وتلك العناوين البسيطة تحمل شيئاً من شخصيتي، وهذا ذاته يمكن قراءته في نصوصي الشعرية، في الصورة ، كما في التركيب، كما في القول الشعري، وتلك علامة فارقة بين شاعر وآخر)(59).

2- إن ثمة التصاقاً ــ لدى شعراء الحداثة ــ بالعناوين البيئية التي تربط الشاعر بالطبيعة أو بعناصرها الحية وظلالها المرئية واللامرئية؛ وهذا أكثر ما ينطبق على الشعراء الريفيين أو الشعراء ذوي منشأ بيئي.ك(شوقي بزيع ــ جوزف حرب ــ محمد عمران ــ عبد الكريم الناعم)آخرين.

3- إن دراسة العنوان وتأثيره على بنية القصيدة المعاصرة لهو بحث جمالي جد هام وضروري في الكشف النصي، لهذا يمكن أن يكون العنوان مفتاح القصيدة على الصعيدين الفني والدلالي، وهذا يتطلب اعتماد المنهج الإحصائي للخلوص بنتائج موضوعية دقيقة، وينبغي كذلك البحث في اثر العناوين وانعكاساتها على فنية القصائد، وهذا الأمر يقتضي مزيداً من

البحث والتنقيب، قد يطول بنا المقام في هذه الرقعة البحثية الضيقة نترك لغيرنا من النقاد والباحثين الخوض فيه؛ للخلوص بنتائج دقيقة أكثر عمقاً وموضوعية مما وصلنا إليه.

وبعد، فإن إثارة المستوى الدلالي عند شعراء الحداثة لبحث جد هام وضروري في الكشف عن مضمرات المتن الشعري، وما يمكن أن يثيره هذا المتن من رؤى ودلالات؛ تنفتح على كل ما يتعلق بشخصية المبدع من قريب أو بعيد؛ فالمبدع فيض مما يقول، وفيض مما يكتب، وهذا لا يمكن كشفه دون تفكيك القول الشعري وكشف مضمراته على المستوى الدلالي.

الحواشي:

1ـ شرتح، عصام، 2012 ـ ملفات حوارية في الحداثة الشعرية، (حداثة السؤال أم سؤال الحداثة؟!)، دار الأمل الجديدة، دمشق، ط1، ص437.

2ـــ الشنطي، محمد صالح، 2006 ـــ أثر الموقف الفكري في جماليات القصيدة عند حمزة شحاتة، مجلة علامات في النقد، ج60، مج15، ص554.

3ـــ إبراهيم، زكريا، 1968 ـــ دراسات في الفلسفة المعاصرة، مكتبة مصر، ط1، ص155. وانظر: جمال الدين، حافظ محمد، 2004 ـ شعرية المكان والزمان، مجلة علامات، ج52، م13، ص52.

4ـ موندريان، بيت، 1945 ـ الفن التشكيلي والفن التشكيلي المحض من وثائق الفن الحديث، نيويورك نقلاً من حسين، قصي، 1998 ـ تشظي السكون في العمل الفني، ص212.

5ـ شرتح، عصام، 2012 ـ ملفات حوارية في الحداثة الشعرية، ص129 ـ 130.

6ـ المصدر نفسه، ص266.

7ـ المصدر نفسه، ص265 ـ 266.

8ـ المصدر نفسه، ص154.

9ـ المصدر نفسه، ص154.

10ـ المصدر نفسه، ص156.

11ـــ أبو عفش، نزيه، 2003 ـــ الأعمال الشعرية، دار المدى، دار المدى، ط1، ج2/ ص300- 301.

12ـــ عدوان، ممدوح، 2005- الأعمال الشعرية الكاملة؛ دار المدى، دمشق، ط1، ج2/ص420.

13ـ الجندي، علي، 1969 ـ الحمى الترابية، المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، ط1، ص97.

14ـ شرتح، عصام، 2012 ـ ملفات حوارية في الحداثة الشعرية، ص412.

15ـ المصدر نفسه، ص84- 85.

16ـــ خضور، فايز، 2003 ـــ ديوان فايز خضور، وزارة الثقافة، دمشق، ص397.

17ـ شرتح، عصام، 2011 ـ مسارات الإبداع الشعري(دراسة نصية في شعر حميد سعيد)، دار الينابيع، دمشق، ط1، ص257- 258.

18ـ سعيد، حميد، 2005 ـ من وردة الكتابة إلى غابة الرماد، دار أزمنة، الأردن، ط1، ص42.

19ـ المصدر نفسه، ص43.

20ـ االدين، حافظ، محمد جمال، 2004 ـ شعرية المكان والزمان، مجلة علامات ج52، م13، ص57.

21ـ شرتح، عصام، 2012 ـ ملفات حوارية في الحداثة الشعرية، ص73.

22ـ المصدر نفسه، ص160.

23ـ لوتمان، يوري، 1986 ـ مشكلة العمل الفني، تر: سيزا قاسم ، مجلة(الف) التي تصدر عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ع6، ربيع العام ذاته(الخاص بجماليات المكان) ص83.

نقلاً: من الدين، حافظ محمد جمال ـ شعرية المكان والزمان، ص61- 62.

24ـ شرتح، عصام، 2012 ـ ملفات حوارية في الحداثة الشعرية، ص425.

25ـ المصدر نفسه، ص425.

26ـ بزيع، شوقي، 2005 ـ الأعمال الشعرية، ج2/ ص566.

27ـ المصدر نفسه، ج2/ ص567 ـ 568.

28ـ عدوان، ممدوح، 2005 ـ الأعمال الشعرية الكاملة، ج2/ص450.

29ـ حرب، جوزف، 2007 ـ في رخام الماء، دار رياض الريس للكتب، بيروت، بيروت، ط1، ص93- 94.

30ـ سعيد ، حميد، 2005- من وردة الكتابة إلى غابة الرماد، ص79- 80.

31ـ العلاق، علي جعفر، 2004 ـ ممالك ضائعة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، ص84.

32ـ شرتح، عصام، 2011 ـ مسارات الإبداع الشعري (دراسة نصية في شعر حميد سعيد)، ص251.

33ـ لحود، إلياس، 2007 ـ أيقونات توت العليق، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، ص94.

34ـ المناصرة، عز الدين، 2006 ـ الأعمال الشعرية، ج1/ص318.

35ـ المصدر نفسه، ص319.

36ـ برتليمي، جان، 1970 ـ بحث في علم الجمال، دار نهضة مصر، ط1، ص243.

37ـ المرجع نفسه، ص243.

38ـ عساف، عبد الله، اللوحة التشكيلية، واثرها في الصورة الفنية في شعر الحداثة، مجلة الوحدة، ع82- 83. نقلاً من: ترمانيني، خلود، 2004 ـ الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، ص345.

39ـ بزيع، شوقي، 2005 ـ الأعمال الشعرية، ج2/ص596- 597.

40ـ شرتح، عصام، 2012 ـ ملفات حوارية في الحداثة الشعرية، ص446.

41ـ المناصرة، عز الدين، 2005 ـ الأعمال الشعرية، ج2/ص190- 191.

42ـ ترمانيني، خلود، 2004 ـ الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، ص347.

43ـ حرب، جوزف، 2007 ـ في رخام الماء، ص66- 67.

44ـ ترمانيني، خلود، 2004 ـ الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، ص350.

45ـ يحياوي، رشيد، 1998 ـ الشعر العربي الحديث ـ دراسة في المنجز النصي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، ص115. نقلاً من: عبيد، محمد صابر، 2007 ـ صوت الشاعر الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص226.

46ــ الغـذامي، عبـد الله، 1992 ــ ثقافـة الأسـئلة(مقـالات في النقـد والنظريـة، دار سـعاد الصـباح، ط2، ص48.نقـلاً مـن ترمانيني، خلود، 2004 ـ الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، ص227.

47ـ ترمانيني، خلود، 2004 ـ الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، ص227.

48ـ شرتح، عصام، 2012 ـ ملفات حوارية في الحداثة الشعرية، ص435.

49ـ المصدر نفسه، ص436.

50ـ المصدر نفسه، ص448.

51ــ بزيـع، شـوقي، 2005 ــ الأعمـال الشعرية؛ج2/ص508- 509.

52ـ ترمانيني، خلود، 2004 ـ الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، ص231.

53ــ أبـو عفـش، نزيـه، 2003 ــ الأعمـال الشعرية، ج1/ص468.

54ـ المصدر نفسه، ج2/ ص349.

55ــ المناصـرة، عـز الـدين، 2006 ــ الأعمـال الشـعرية، دار مجـدلاوي، الأردن، ج1/ص417.

56ـ المصدر نفسه، ج1/ ص380 ـ 382.

57ـ خضور، فايز، 2003 ـ الأعمال الشعرية، ص341.

58ـ ترمانيني، خلود، 2004 ـ الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، ص226.

59ـ شرتح، عصام، 2012 ـ ملفات حوارية في الحداثة الشعرية، ص135.

❑❑

دراسات..

بيــن شعــريتيــن

□ د. محمد عبدو فلفل*

مـدخـل

من نافلة القول أن الشعرية ليست حكرا على شكل محدد من أشكال فنون القول، لأنها أدبية النص أو جماليته، لذا من المألوف الحديث عن شعرية فنون القول النثرية، كما أنه من المألوف أن تتعدد أساليب الشعرية في فن الشعر عامة، وعند الشاعر نفسه في أحيان غير قليلة، ولذلك لا يندر أن تجد لدى الشاعر قصيدة العمود إلى جانب قصيدتي التفعيلة والنثر، فالمهم فيما نحن فيه أن يكون المنشئ متمثلا للوازم الأسلوب الشعري الذي ينجز نصه به، وهذا ما سنحاول تلمس معالمه بتناول قصيدتين للشاعر أنس بديوي، إحداهما من الشعر العمودي، عنوانها "كان حبا" والثانية من شعر التفعيلة، وعنوانها "أجب أيها الشعر"

مقارنة مجملة

والذي يحمل على الجمع بين هاتين القصيدتين هو ما بينهما من المشتركات على ما بينهما من الاختلافات الأسلوبية النوعية، وفي مقدمة هذه التباينات انتماء إحداهما إلى الشعر الخليلي المحكوم بالوزن والقافية، وانتماء الثانية إلى شعر التفعيلة، وقد غلبت معالم الشعرية الشفاهية(1) على النص الخليلي، في حين غلبت الشعرية الكتابية على النص التفعيلي، ومن أبرز معالم الشعرية الشفاهية أنها شعرية منبرية صوتية تخاطب حاسة السمع أكثر من مخاطبتها للمخيلة، أو حاسة البصر، ومن أبرز هذه المعالم أيضا الوضوح وقصر الجمل الشعرية، أو التراكيب، ووضوح العلاقات الدلالية والنحوية، وهو ما نلاحظه في النص الخليلي(كان حبا) مقارنا بنظيره التفعيلي (أجب أيها الشعر) ومن معالم الشعرية

* ناقد وأستاذ جامعي سوري.

الشفاهية في (كان حبا) التعويل على ارتفاع نبرة الإيقاع المتصاعد أكثر من التعويل على الصورة التي يحتاج التفاعل معها إلى المزيد من التأمل والقراءات التأويلية، وقد تترجم هذا الملمح الأسلوبي بالحيوية والتجدد الإيقاعي، والتنوع الأسلوبي، مما انتهى بالنص إلى شعرية حركية نابضة تحاكي رقص المذبوح محاكاة عبَّرتْ عما تصدر عنه أو ما تقوم عليه من التوترات النفسية، والصراعات أو التناقضات الانفعالية التي تعكس الألوان المتباينة المشكِّلَة لقوس قزح الحالة الانفعالية التي يقوم عليها النص.

أما ثاني هذين النصين وهو التفعيلي الموسوم بـ(أجب أيها الشعر) فأبرز ما يميزه عن نظيره اعتماده الشعرية الكتابية التي تخاطب المخيلة أكثر من مخاطبتها الأذن، وقد تجلى ذلك بطبيعة العلاقات النحوية القائمة بين مفردات النص، فهي علاقات حرصت حرصا أشد مما في النص السابق على النأي عن المألوف في اللغة غير الانفعالية، مما مكن تراكيب هذه التجربة من أن تعبر بتكثيف، وغنى دلالي عن المتباين والمتصارع من الحالات الانفعالية المركبة، وهذا ما يجعل التفاعل معها محتاجاً إلى قدر من التأمل، والتأويل، كما يجعل النص قابلا للتذوق أكثر من كونه قابلا للفهم والشرح، ومما تمثلت به الشعرية الكتابية في هذا النص أيضا الإيقاع الوئيد الذي يحكي مشيٍ المقيد في الوحل، كما تمثلت بغموضٍ دلاليٍ وتركيبي تجلت، أبرز معالمه بطول الجمل الشعرية وتداخلها التركيبي والدلالي. مما جعل تلك الجمل أو التراكيب تشغل عدة أسطر شعرية، بل ربما شغلت مقطعا كاملا من مقاطع النص.

أما المشتركات بين هذين النصين فمنها وحدة المنشئ، ووحدة الهم العام الذي يُصْدر عنه في كليهما، ووحدة السياق التاريخي، وشمولية الموضوع، والمزج بين الذاتي والجمعي، والتعويل وإن بنسب متفاوتة تفاوتا واضحا على مقولة أن الشعر لمح تكفي إشارته، فالنصان يقومان على بوح ينأى عن المباشرة في أولهما، ويقارب التجريد أحيانا في ثانيهما، وهو ما يفسر ما بينهما من اختلاف واضح في درجة التكثيف الدلالي والانفعالي.ومن المشتركات بين هذين النصين تعويل كليهما على انزياحات أسلوبية، تمكنت من أسلبة النص تمكنا يسمح برصد ظواهر أسلوبية، تتمثل بتركيز المنشئ على توظيف جانب من قدرات اللغة أو مستوى من مستوياتها توظيفا لافتا ودالا، مما يحفز المتلقي على ربط هذه الظواهر الأسلوبية بحمولاتها الدلالية والانفعالية، وذلك بمنهج نصي عام يربط العناصر اللغوية المشكِّلة لهذين النصين بما تعبر عنه من قيم جمالية، في ضوء العلاقات النصية العامة القائمة بين مختلف عناصر النص، وحرصا على المزيد من التفاعل بين هذه القراءة ومتلقيها نضع بين يديه النصين اللذين تقوم على تناولهما، وفيما يلي النص الأول الموسم بـ**(كان حبا)(2)**

بيد تلملم طافحات جراحي

هرب المدى بحثا عن الملاح

بيد تناثرت الحروف يضمها

أرق المسافة في كلام اللاحي

بيــد تطــير إلى الضــفاف مواسمــا
للشـــــعر والأنـــــداء والأفــــــراح

بيــد تقبــل صــفحة العمــر الــذي
مــا كـــان مرتهنـــا بغــير سمـــاح

بيـــد تهـــز الجمـــر في آلامنـــا
نفســا جموحــا رغــم عصــف ريــاح

بيـــد تـــئن مـــن الـــرؤى أوتارهـــا
إمـــا أضـــاء الزيـــت في المصــباح

بيــد عليهـــا وشـــم أخـــلاق الألى
طـــاروا إلى الجلــى بـــألف جنـــاح

أسرجـــــت قـــافيتي ببيـــداء الأســـى
متعثــــــرا بمفـــــــاوزٍ وبطــــــــاح

أصغي كـأن الكـون يمتهن الخنـا
في صـــوت نادبـــة ورجـــع نـــواح

***

العائـــدون إلى الكـــروم أحـــبتي
والمترعـــات مـــن الضـــنى أقـــداحي

هـل كـان حبـا في شـوارد خـاطري
يســـتقبل الآتـــي بوجـــه مـــلاح

ويصـول في الأرجـاء يحمـل في دمـي
مــا كـــان مســطورا علـــى الألـــواح

صـــوت يشـــد إلى الضـــياء نشـــيده
ويـــدير قفـــل الغيـــب بالمفتـــاح

فـــإذا المعـــارج تســـتفيق كأنهـــا
جُـــدَدٌ تتـــادي حـــائر الأرواح

***

وسمعـت في دنيــا العجائــب قصــة
صـــيغت بـــلا قلـــم ولا شُـــرَّاح

كانـــت تقـــول إذا أنـــا خبأتهـــا
بـــدموع أغنـــيتي ودفء جراحـــي

لـــي منـــك أشـــياء التفـــتح والمنـــى
وهـــــديل هاتفـــــة علـــــى الأدواح

أرنـــو إلى نفســـي تحـــدث ظلـــها
في غابـــــة علويـــــة الأشـــــباح

فأنـــا بمرآتـــي أجـــول كـــأنني
أغفو على صور الزمان الماحي

***

مـــا عقـــني نـــبض القـــريض وإنمـــا
لجـــج الخضـــم طغـــت علـــى الســـباح

شعرية الحيوية والحركة

القافية الركن.

أول مـا يسـتوقف متلقـي هـذا الـنص مـا ذكرتـه قـبلا مـن أنـه ذو شـعرية شـفاهية تخاطـب الأذن في المقـام الأول، وأن لإيقاعـه المتصـاعد دورا بـارزا في إنجـاز هـذه الشـعرية،

ومعلوم أن الإيقاع مع كونه مفهوما موسعا وعصيا على التوضيح يغير دلالة الدوال في الخطاب الذي تنتج فيه(3)، ومن التجليات اللغوية الصوتية للإيقاع في النص موضوع الدرس حرصه في المطلع على التصريع الذي يمهد أو يؤسس لقافية لا يخفى دورها في إنجاز الشعرية، وهي قافية مؤسَّسة مطلقة، أي أنها تقوم على مقطعين مفتوحين، وقد أتاح الجمع بين التأسيس والإطلاق للمدود بمختلف ألوانها أن تسهم في إيجاد ضرب من الترجيع وتصوير الانفعال، فكثرة المدود وتوليد المقاطع المفتوحة يحدثان قوة تواصل، وذلك لما فيها من الوضوح السمعي، مما يبرز أهمية التكوين الصوتي لهذه القافية التي أسهمت في إغناء النص بالصوائت الطوال إضافة إلى ما في حشو الأبيات من المدود المتنوعة، من نحو(ضفاف، مواسم، طافحات، شوارد، معارج، عجائب، بيداء مفاوز، جراح، يصول أجول، تقول، دموع هديل، قريض) واللافت في هذه المدود تنوعُها مع غلبة واضحة لمد الألف، وهو الصائت الأسهل نطقا والأوضح سمعا، مما أسهم في تلوين حركة إيقاع النص كما أسهم في علو نبرة هذه الحركة وتصاعدها، وكل ذلك من معالم الشعرية الشفاهية كما هو معروف.

ومما ساعد هذه القافية على أن تؤدي دورا أساسيا في التعبير عن المحمول الانفعالي للنص رويها المتمثل بالحاء، ذلك الصوت الحلقي العميق مخرجا، والاحتاكي الرخو صفة، وقد أكسبته رخاوته استطالة صوتية تعرف بالبحة التي جاءت هنا في قافية مطلقة، مكّن الإطلاق هذه البحة من الإسهام في التعبير عن طبيعة البنية الانفعالية لهذه التجربة.

ويبدو أن للعلامة الإعرابية التي انتظمت القافية ـ وهي الجر، أو الكسر ـ دورا في إبراز حالة الانكسار النفسي التي تلف النص مع حرصه على إظهار حالة من الأمل الذي شغل فيه حيزا ملحوظا، فكأن الكسر المشبع بحكم الإطلاق يشيب إضافة أو انتماء كلِّ ما ختمت به القوافي من المعاني إلى الذات الشاعرة، وإن لم يكن في بنيتها السطحية ما يعرف بياء الإضافة أو ياء المتكلم، فـ(الملاح والأفراح، والتفاح، والسماح، والأدواح النواح....) هي ملاح تلك الذات وأفراحها، ونواحها وتفاحها... وإن لم تكن مضافة إليها في البنية السطحية، وكل ما تقدم يؤنس بما يراه بعض النقاد من الكلمة في القافية تتحول حمولتها الإخبارية والمعنوية فتصبح مشحونة أكثر مما كانت عليها في موقعها الاعتيادي خارج اندماجها في الوقفة الوزنية(4)، ولعل ذلك هو ما أهل قافية هذه القصيدة ليكون لها دور بارز في إظهار وحدة الانتماء الشعوري الذي تصدر عنه، على ما بين أطياف بنيتها الانفعالية من التداخل والتناقض.

حيوية البنية .

ومما أسهم في إنجاز الإيقاع المتصاعد وشعرية الحركة والحيوية الأسلوبية في هذا النص بنيته النحوية والصرفية والمعجمية، فجل العناصر اللغوية في هذه المستويات يدل على الحركة والتجدد، سواء أكان ذلك على المستوى النحوي أم الصرفي أم المعجمي، فعلى المستوى النحوي سيطرت الجملة الفعلية على

بنية هذا النص سيطرة لافتة، شغلت ما يقرب 77٪ في المئة من جمله، علما أن نصف جمله الاسمية جاء المسند فيها جملة فعلية، مما يجعلها تؤول في البنية العميقة إلى الفعلية أيضا، ومعلوم أن الجملة الفعلية، ولا سيما المضارعية تدل على التجدد والحركة فيما تدل عليه من الأحداث والمعاني، والملاحظ أن 60٪ في المئة من جمل النص الفعلية جمل مضارعية، وأن معظم أفعال هذه الجمل المضارعية لا تدل ببنيتها الصرفية وحدها على الحركة والتجدد، بل تدل على ذلك أيضا بمعانيها المعجمية، فمعظمها يدل على أفعال حركية، أو أحداث علاجية كما يقول النحاة، وذلك من قبيل (تلملم، تطير، تقبل، تهزُّ، تئنُّ، تستفيق، تنادي، تقول، تحدِّث، يضم، يستقبل، يصول، يجول، يحمل، يشد، يدير، يقطف) وقد أسهمت الجمل الفعلية الماضوية أيضا في الدلالة على الحركة والتجدد، ذلك أن غير قليل من أفعالها يدل معجميا على معان حركية محسوسة(هرب المدى، تناثرت الحروف، طاروا إلى الجلى، أسرجت قافيتي، طغى الخِضَم)

ومما أسهم في إنجاز الإيقاع المتصاعد وشعرية الحركة والحيوية الأسلوبية في هذا النص ما فيه من الأسماء مشتقةً وجامدة، فالمشتقة تدل بمعانيها المعجمية إضافة إلى معانيها الصرفية على هذه الظاهرة الأسلوبية، فكثير منها جاء على زنة اسم الفاعل ولهذا الاسم ما للفعل المضارع الذي يضارعه في المعنى والإيقاع من الدلالة على التجدد والحركة(طافحات جراح، حائر الأرواح، اللاحي، الماحي، الشُّراح، السبَّاح، الجَمُوح، المتعثِّر، العائد، الآتي، النادبة، الهاتفة) ولا يخفى ما في المعاني المعجمية لهذه المشتقات من الدلالة على الحركة والاضطراب، وهو ما نجده أيضا في المعاني المعجمية لغير قليل من الأسماء الجامدة في هذا النص، ومن هذا القبيل ما يلاحظ من الحركية الموحية في كلمة(بحث)من قوله(هرب المدى بحثا عن الملاح) وفي كلمتي العصف والرياح (نَفَسا جموحا رَغم عصف رياح) وكلمتي النبض واللُّجج في(نبض القريض) و(لجج الخضم) وفي كلمة الهديل من قوله(وهديل هاتفة على الأدواح) وكلمتي الصوت والنشيد في عبارة (صوت يَشُدُّ إلى الضياء نشيده) وفي الصوت والرجع والنواح من قوله (في صوت نادبة ورجع نواح).

وآخر ما يستوقفنا في البنية الصرفية لمفردات هذا النص غزارة ما فيه من الجموع (جراح، أشباح، بطاح، آلام، حروف، أوتار، مواسم) إلى غير ذلك من الجموع التي بلغت سبعة وثلاثين جمعا، لا يخفى ما لازدحامها أحيانا في البيت الواحد من أثر أسلوبي بارز.

بيد تطير إلى الضفاف مواسما

للشعر والأنداء والأفراح

العائدون إلى الكروم أحبتي

والمترعات من الضنى أقداحي

والجدير بالذكر أن هذه الغزارة في استعمال الجموع تستجيب لما يصدر عنه النص من المبالغة في الدلالة، ومن الحرارة في الانفعال، وذلك لما يوحي به الجمع في هذا الاستعمال الشعري من المبالغة أو التوكيد في التعبير عما يدل عليه، كما أن هذه الغزارة

تستجيب إلى ما تتطلبه البنية الموسيقية المحكومة بوحدتي الوزن والقافية، مما يشي في معظم الأحيان بتكاملٍ وتداعي مستلزمات بنى النص الدلالية والانفعالية والموسيقية، على أن ذلك لا ينفي أن تكون أحيانا ضرورة المحافظة على الوزن والقافية هي المتحكمة باختيار الشاعر للجمع دون المفرد، وهذا واضح في استعماله الجمع في قافية قوله:

هل كان حبا في شوارد خاطري

يستقبل الآتي بوجه ملاح

فالمناسب أن يقال: بوجه مليحة، أو وجوهِ مِلاحٍ، وبالتحفظ نفسه يمكن أن ننظر إلى الجمع في قافية قوله:

وسمعت في دنيا العجائب قصة

صيغت بلا قلم ولا شُرَّاح(5)

والذي نود أن نختم به هذه الفقرة هو أن التحليل النحوي للنص الشعري لا يجدي فيه الحديث عن بنياته اللغوية ما لم يكن مصحوبا بتناول مفردات معجمه في ضوء علاقاتها التركيبية السياقية العارضة والنصية العامة، وهو ما سنحاول الإلمام به أو الوقوف عليه في استعراضنا النصي العام لبنية هذه القصيدة، وبنية نظيرتها في دراستنا هذه.

تجدد أسلوبي .

فالملاحظة أنه لا يفسَّر ما في النص من تجدد إيقاعي متصاعد ببناه النحوية والصرفية والمعجمية فحسب، بل يسهم في ذلك أيضا ما يلاحظ فيه من تجدد أسلوبي، يتمثل بهيمنة ملامح أسلوبية دالة ومتنوعة على نحو يمكِّن من تقسيمه إلى خاتمة وثلاثة مقاطع، تتباين أسلوبيا بقدر تباينها الدلالي والانفعالي، وذلك على ما بينها من روابط تتمثل بالهم العام الذي تصدر عنه، وبالحالة الانفعالية المركبة من أطياف شعورية متداخلة على تناقضها في أحيان غير قليلة.

أما المقطع الأول فيبدأ بالبيت المطلع، وينتهي بالبيت التاسع، في حين يبدأ المقطع الثاني بالبيت العاشر، وينتهي بالبيت الرابع عشر، وأما المقطع الثالث فيبدأ بالبيت الخامس عشر، وينتهي بالبيت التاسع عشر، وتختتم القصيدة ببيت فيه كما سنرى ما يسوغ لنا جعله مستقلا بنفسه في هذه القسمة التي تقوم كما نزعم على تنوع أسلوبي أضفى ضربا من التجدد الإيقاعي الذي تغلَّب على ما يمكن أن تفضي إليه وحدتا الوزن والقافية من الرتابة في القصيدة الخليلية.

فالمقطع الأول كما هو واضح يبدأ كلٌّ من أبياته السبعة الأُوَل بشبه جملة واحدة أسهم تكرارها في إضفاء الوحدة العضوية على القصيدة، وذلك بتتاليها متعاطفة بأحرف عطف لا تظهر في البنية السطحية للنص، مع أنها جميعا تتعلق بفعل واحد، يتصدر ثامن أبيات هذا المقطع، مما رشح هذا البيت لأن يكون مركز ثقل النص عامة ومحوره الذي يدور في فلكه (بيد تلملم طافحات جراح، بيد تناثرت الحروف، بيد تطير، بيد تقبل، بيد تهز الجمر في آلامنا، بيد تئن من الرؤى أوتارها.... أسرجت قافيتي ببيداء الأسى) وتتالي أشباه الجمل على هذا النهج بلا رابط نحوي ظاهرٍ مع تعلقها بفعل واحد يوحى أن أبيات هذا المقطع استعاضت في تماسكها عن الرابط النحوي بالرابط الانفعالي والدلالي،

مما يشي بما يصدر عنه النص من تدفق ضاق بالروابط النحوية، فحذفها، فأبيات هذا المقطع تقوم على دلالات متآلفة على اختلافها كما تقوم على انفعالات متلاحمة على تصارعها، فهي موزعة بين الشكوى والأمل، وبين التحسر والتعجب، إلى غير ذلك من المشاعر التي جاءت متلاحقة على غير ترتيب محدد إقرارا منها بأن الانفعالات الإنسانية متحللة من إسار الضابط الحاكم، ففي البيت الأول تعالٍ على الجراح، وحرصٌ على لملمتها وإنقاذِ ما يمكن إنقاذه، وذلك بالبحث عن الربان الأمل الذي يرسو على بر الأمان، واللافت أنهما حرص وبحث مشوبان بغير قليل من الخوف والإحباط، وهذا ما يشي به إسناد الهرب إلى الباحث عن الخلاص، والهارب مذعور، كما يشي به أيضا تمثيل الباحث عن الخلاص بالمدى (هرب المدى بحثا عن الملاح) والمدى بعد يوحي بأن مسيرة البحث بعيدة وشاقة بقدر ما يوحي بعمق المأساة المهروب منها. والذي يستوقف الذائقة في هذا البيت تنكير الجراح المحروص على لملمتها، مع إمكان أن تكون معنى ومبنى معرَّفة بالإضافة إلى ياء المتكلم وذلك في قوله (طافحات جراح) وهذا التنكير القائم على عدم التحديد يفسر بأمرين، أولهما أنها جراح مهملة منسية، ليست محط اهتمام الآخر، لذا لا تجد آسيا لها في سوى من هي فيه، وهو ما يؤنس به استعمال كلمة الجراح نفسها في إحدى القوافي مضافة إلى ياء الذات المتكلمة مع إمكانية الاستغناء عن هذه الإضافة، مما يؤنس أيضا ـ وهذا هو ثاني الأمرين ـ بما أشرنا إليه قبلا من أن النصين موضوع الدرس يقومان على الجمع بين هموم الذات وهموم من تمثلهم أو تنطق باسمهم.

وعلى هذا النحو من التعابير اللمحية تواصل القصيدة التعبير عن حالة التشتت والتشرد التي تصدر عنها، ومن تجليات ذلك في البيت الثاني تصوير الحروف التي صيغت بها حروفا متناثرة تناثرا، يحكي حالة التشرد والتشتت، والاضطراب الذي انعكس في النص تضاربا وتداخلا بين المشاعر والأحاسيس، لذا ننتقل فجأة في البيتين التاليين الثالث والرابع إلى ضرب من الأمل الذي يعلل النفوس المحبطة:

بيد تطير إلى الضفاف مواسما

للشعر والأنداء والأفراح

بيد تقبل صفحة العمر الذي

ما كان مرتهنا بغير سماح

ثم تعود التجربة ثانية عودا مفاجئا إلى الشكوى من المأساة وآلامها التي تترجمت أوتارا تعزف ألحان الأنين:

بيد تهز الجمر في آلامنا

نفسا جموحا رغم عصف رياح

بيد تئن من الرؤى أوتارها

إما أضاء الزيت في المصباح

واللافت جعلُ النصِّ الرؤى الحالمة بالخلاص تعزف ألحان الألم بعد أن وَضَعَ مصباحُ الحقيقة النقاطَ على الحروف، فلسان الحال والمقال ما فتئا يرددان أن الأمة ما زالت تحكم مسيرتها وتتحكم بها صفحات سود من تاريخها، لذا تحلم الرؤيا بالزمن الكفيل

بمحو هذه الصفحات، وذلك لما تورثه من الحقد والفرقة، والحروب الدائرية التي لا تكاد تنتهي حتى تبدأ من جديد، لهذا كما قلنا نجد التجربة فيما بعد تغفو حالمة بالزمان الماحي الذي يطهر التاريخ من هذه الصفحات، ويبقي على المشرق منها:

بيد تقبل صفحة العمر الذي

ما كان مرتهنا بغير سماح

***

بيد عليها وشم أخلاق الألى

طاروا إلى الجلى بألف جناح

بهذه الرؤى المتباينة والانفعالات المتنازعة أنجز الشاعر نصه هذا، وقد عبر عن ذلك بالإسراج(أسرجت قافيتي ببيداء الأسى) وهو تعبير يوحي بتلازم حضارتي الجسم والعقل، فالتعثر في مفاوز الحياة وبطاحها يستوجب الاستظهار بالقوتين المادية والمعنوية، وهو ما عبر عنه استعمال الفعل(أسرج) استعمالا مجازيا ينفتح على دلالتين متكاملتين، على تشبيه القصيدة بالسراج الذي ينير دروب الحياة، وعلى تشبيهها بالحصان رمز القوة والبطولة.

وبعد أن يختم الشاعر هذا المقطع بتشاؤم ظهر الكون فيه ممتهنا للقبيح من الأفعال والأقوال يأتي المقطع الثاني مفعما بالأمل في الخلاص بقدر ما هو مفعم بالشك في إدراك ذلك، ومما أشاع هذه الانفعالات تساؤل بوَّاح بالمتلاحم والمتباين من الأحاسيس والمشاعر:

العائدون إلى الكروم أحبتي

والمترعات من الضنى أقداحي

هل كان حبا في شوارد خاطري

يستقبل الآتي بوجه ملاح

ويصول في الأرجاء يحمل في دمي

ما كان مسطورا على الألواح

صوت يشد إلى الضياء نشيده

ويدير قفل الغيب بالمفتاح

فإذا المعارج تستفيق كأنها

جُدَدٌ تنادي حائر الأرواح

فمظاهر الدفء والوداد المأمولة أو المحلومُ بأن تعمَّ الحياة ظهرت في هذا المقطع شواردَ متوارية، تصارع اليأس والتحسر والشك، وهو ما نجده أيضا في المقطع الثالث الذي يقوم على سرد قصة تفصح عن معاني الابتهاج الموشاة في الوقت نفسه بمشاعر الكآبة والاغتراب التي أشاعها في النص عامة دفءُ الجراح، ودموُع الأغنية، والأشباحُ العلوية، وحديث النفس مع النفس، إضافة إلى الحلم بزمن يمحو ما في تاريخ الأمة من الصفحات السود:

وسمعت في دنيا العجائب قصة

صيغت بلا قلم ولا شُرَّاح

كانت تقول إذا أنا خبأتها

بدموع أغنيتي ودفء جراحي

لــي منــك أشــياء التفــتح والمنــى
وهـــــديل هاتفـــة علـــى الأدواح

أرنـــو إلى نفســـي تحـــدث ظلـــها
في غابـــة علويـــة الأشـــباح

فأنـــا بمرآتـــي أجـــول كـــأنني
أغفو على صور الزمان الماحي

ومما يستوقف المرء في هذا المقطع اختيار كلمة (أشياء) (لي منــكَ أشياء التفتح والمنى) وذلك لما أشاعته من شمولية الرؤيا، وسعة أفق الحالم وتوقه إلى كل المباهج والمسرات أيا كانت تجلياتها الوجودية، فكلمة (شيء) تشمل كل ما في الوجود من ماديات ومعنويات، وجوامد وأحياء، وعجماوات وغيرها، وعقلاء وغيرهم.

ويختم الشاعر قصيدته بخاتمة تقليدية تتمثل بالشكوى من ضيق الشعر مع استجابته عن التعبير عما في النفس:

مــا عقــني نــبض القــريض وإنمــا
لُــجَــج الخضـم طغت على السباح

وهــذه الخاتمــة علــى تقليــديتها تتمتــع بخصوصية، تُفسِّــر الحرص على أن يختم النص بها، وهي تماهيها مع حالة الإحباط التي اصطبغت بها القصيدة في أشد لحظاتها إشراقا وتمسكا بالحياة، ومع ذلك لا يزال المنشئ يؤمن برسالة الشعر وقدرته على احتواء الآلام والآمال، لذلك نراه يلوذ به مستجديا في نصه الثاني **(أجب أيها الشعر)** (6)

كيف الأزقة أسلمت أطفالها
لأنين هذا الجمر، لم تحمل لهمْ
بيتا ولا وطنا صغيرا شاردا خلف
الحقائبِ والمواكبْ....
كيف ارتدينا القهر قبعة
تصافح مجدنا الموروث
تسكن في المحاجر
والمجامر
عطرَ فلسفة تحدث ظلها
عما يكون إذا استفاق القوم
وارتحل الشتاء إلى الصقيع
مودعا أنشودة الفصل الأخير من الجريمهْ
كيف استطاع الناس أن يأتوك من فج
عميق
يحملون السيل بين ضلوعهم وترا لعزف
الأغنيهْ....
كيف ارتقيت إلى السواد
ولم يكن في الناس غيرك من بياض.....
من أين جاءت هذه الألوان
يا دنيا تُفجِّرُ قامة شهق اخضرار الموج
من جبروتها ،
ثم استدار إلى السكون
مترجما إحساسه لغةً ركامْ
يستغرق الآتي فضاءً
كل ما فيه يضيق إذا خلعتَ
بجوف واديك المقدس
نعل إخفاق الحياد
وراودتك رماح عزمك

في معارك دائريــةْ
لي حصة مما تركت على موائد
قاتليك
لــي حصــة مــن حــزن يعــرش فــوق أهــداب المكان،
يئن إن غصت عبارات التفجع
بالفناء..... أو الثناء
على الذهاب أو الإيابْ
من أين نحمل هذه الأرقامَ
إن كان السجال على السجل موزعا مثل الهوية
ليس يحملها الجميع
ودفؤها يبقى معي
أنّى حللتُ أو ارتحلت أو اقتلعتُ
من الجذور إلى الجــذورْ
ماذا سيبقى من ضيائي
في عيون حبها يربو على ما مرَّ قربك
من حشود متعبــةْ
كلف بهذي الأرض أحملها معي
وأطوف في عرش البقاء
فليس ينقلني المدار
إلى نهايات المجــرةْ
كلف بأهل يقطعون نحيبهم نحو الفرحْ
من أين جاءت هذه الألوانُ
لا أدري ؛
فلوحاتي القديمة
مزقت خيط البداية والنهايــةْ

العنوان المدخل.

من المسلم بـه تعــدُّدُ مناهج تحليل النص الشعري، ولعل المنهج الأقل أخطاء، والأقرب إلى الصواب هو المنهج الذي يستجيب لطبيعة النص وخصوصية التجربة التي يصدر عنها، فما من منهج يصلح لدراسة كل الأساليب الشعرية دون قدر من القصور أو قدر من المثالب المنهجية، وقد يكون من المسلم به أيضا تعـدُّدُ المداخل التي يمكن أن يلج المحلل من خلالها إلى عالم النص، فقد تختلف هذه المداخل باختلاف المحللين، كما أنها قد تختلف باختلاف النصوص، فالراجح أن لكل قصيدة بوابتها التي تيسِّر لنا الدخول إلى فضاءاتها دخولا، يمكِّن من سبر الأغوار واستشراف الآفاق، وذلك على نحوٍ يساعد في الوقوف على أبرز ما في النص من العناصر اللغوية والظواهر الأسلوبية التي يتراءى للذائقة أن هذه العناصر، وتلك الظواهر أكثر من غيرها تعبيرا عن الرؤيا، وإذا كنا قد دخلنا إلى فضاءات النص الأول من بوابة القافية فيبدو أن المناسب أن ندخل إلى عالم النص الثاني من بوابة العنوان (أجب أيها الشعر) فالبنية النحوية لهذا العنوان ترشحه لأن يكون المنطلق الرئيس، أو المرتكز الأساس لمعايشتنا للنص الموسوم به وتحليله، فهذا العنوان نص مواز ومندمج في الوقت نفسه بالنص الموسوم به، لا مقابل له، ولا منفصل عنه(7)، وإذا عملنا بمقولة أن اللغة نظام من العلامات، حضورها دالٌّ وغيابها دالٌّ وجدنا أنفسنا مطالبين منهجيا بدلالة حذف مفعول الفعل(أجب)الغائب عن البنية السطحية والحاضر في البنية العميقة، فالمفعول به ليس

ركنا أساسيا أو ليس عمدة في التكوين النحوي للجملة العربية، كما يقول النحاة، ولكنه قد يكون كما يقولون أيضا العمدة، بل الركن الأساسي في مكونيها الدلالي والانفعالي، وهما بيت القصيد في الفعل الشعري، وفي تركيب العنوان الذي بين أيدينا ما يؤيد ذلك ويوضحه، فالمفعول المحذوف من هذا التركيب ليس عمدة دلالية فيه فحسب بل في البنية الدلالية والانفعالية للنص الموسوم به عامة، ومع ذلك حُـذِفَ، ليشي حذفه بالجمع بين الذاتي والجمعي، وذلك على نحو يسمح بتقدير المفعول مفردا (أجبني أو أجبه أيها الشعر) بقدر ما يسمح بتقديره جمعا (أجبنا أو أجبهم) ذلك أن الذات الشاعرة مهما حرصت على أن تكون صوتا لمحيطها تبقى هي المحور الذي تنشدُّ إليه مع حرصها على أن تكون صدى لأصوات الآخرين، مما يعني أن الرؤيا في حالة من التكامل والتداخل بين الأنا الذاتية والأنا المجتمعية، وهو ما أوحى به فيما نحن فيه حذف المفعول في البنية السطحية للعنوان(أجب أيها الشعر)

على أننا يمكن أن ننظر إلى هذا العنوان من حيث كونه تركيبا طلبيا استجدائيا، يصور الذات الشاعرة مُيَـمِـمَـة قبلة الشعر متوسلة به، علَّه يجيب عن تساؤلاتها الحائرة الحرَّى، فهذا العنوان الإنشائي ينطوي على سؤال إجمالي تحوَّل في النص كما هو ظاهر إلى تساؤلات عدة، وذلك على نحو يوضح طبيعة العلاقة العضوية بين العنوان ونصه من جهة كما يوضح ويؤكد أن هذا العنوان هو المدخل الرئيس إلى عالم النص . وهو ما أرجو أن يتضح عمليا في التناول التالي لأبرز الملامح الأسلوبية التي تراءى لهذه القراءة أن القصيدة عولت عليها أكثر من غيرها في إنجاز رؤيتها، ومن هذه الملامح هيمنة التركيب الإنشائي، وقيام العلاقات النحوية التركيبية بين المفردات على الإغراب والبعد عن المألوف، والاعتماد على تقنية المفارقة في رفع منسوب المستوى الانفعالي للنص.

تساؤلات مؤسِّسة

ذكرنا من قبل أن العلاقة بين العنوان القائم على الطلب(أجب أيها الشعر) وبين النص الموسوم به علاقة عضوية، تتمثل بتحول السؤال المجمل في العنوان إلى تساؤلات كـوَّنتْ البنية المقطعية الأساسية للنص(أجب أيها الشعر...!كيف الأزقة أسلمت أطفالها... ؟! كيف ارتدينا القهر قبعة ....؟! كيف استطاع الناس أن يأتوك من فج عميق ....؟! كيف ارتقيتَ إلى السواد ولم يكن في الناس غيرك من بياض...؟!.......)

وقبل الحديث عما لهذه التساؤلات من القدرة على البوح بفيض من الانفعالات المتباينة والمتداخلة، تحسن الإشارة إلى ما لاستعمال الأساليب الإنشائية عامة كالاستفهام والطلب والنداء من قدرات لافتة عندما تستعمل في اللغة الانفعالية لغير معانيها الحقيقة المقصودة في اللغة العادية أو غير الفنية، ففي هذه الحالة يصبح بوسع التركيب الإنشائي أن يعبر في اللحظة الشعورية الواحدة عن مختلف الانفعالات المتداخلة أو المتناقضة التي لا يندر أن تعتري النفس البشرية في آن واحد، وهو ما نلاحظه في كل النص الذي بين أيدينا.

كيف الأزقة أسلمت أطفالها
لأنين هذا الجمر، لم تحمل لهمْ
بيتا ولا وطنا صغيرا شاردا خلف
الحقائب والمواكب...

ففي هذا المقطع يلاحظ أن التركيب الاستفهامي مفعم بمشاعر التألُّم والتحسر والتعجب الموشاة بمختلف تجليات الحزن العميق، والدهشة المحبطة، ومبعث ذلك قيام المقطع كسائر المقاطع على تركيب إنشائي استفهامي، وقيامه على المفارقة المثيرة لجمعها بين المعنى ونقيضه، أو بين ما كان وما كان ينبغي أن يكون، فهاهي الأزقة رمز المدينة القديمة مظنة الزمن الجميل والمشاعر الإنسانية الحانية تضيق بأطفالها وأمل مستقبلها، فتلفظهم ليكون مصيرهم التشرد والجهل، مما أفضى إلى حالة من الحزن الأسود :

كيف ارتقيتَ إلى السوادْ
ولم يكن في الناس غيرك من بياض.....
من أين جاءت هذه الألوان
يا دنيا تُفجِّرُ قامة شهق اخضرار الموج
من جبروتها، ....

في هذا المقطع تآزرَ أكثر من تقنية أسلوبية ؛ فقد وظَّف رمزية اللون، وتقنية المفارقة، والفاعلية التعبيرية للتركيب الإنشائي، وقد نجح هذا التآزر في الإفصاح عن مختلف أطياف المخزون الانفعالي الذي يصدر عنه النص، فالارتقاء من الرقي الذي يُسْتَعْمَل عادة في التعبير عما فيه خير البشرية، ولكنه هنا ارتقاء إلى السواد، أي إلى ما فيه تعاستها، والمفارقة المثيرة للمزيد من الإحباط هي أن يكون المرتقي إلى ذلك هو من لم يكن في الناس أحد غيره موئلا لبياض الحياة، وعنوانِ سعادتها، ولأن الأمر كذلك انتهت بنا الرؤيا إلى جبروت ابتلع سوادُه اخضرارَ أمواج الحياة، وذلك في حالة من المفارقة شاركت التركيب التساؤلي في إنجاز رؤيا النص، وهو ما سيتضح أكثر في الفقرة التالية .

مفارقات موظَّفة

كثيرا ما يعول الأدباء على المفارقة في شحن أعمالهم بمنسوب عال من الحالة الانفعالية لدى طرفي العمل الأدبي الأساسين المنشئ والمتلقي، فالمفارقة كفيلة بالتعبير غير المباشر عن حالة التأثر التي يصدر عنها المنشئ بقدر ما هي كفيلة بإثارة المتلقي وتنبيه أو تنشيط مستشعرات التذوق لديه، فالنفس البشرية كما يوضح حازم القرطاجني مفطورة على الالتذاذ والتألم بما ومما يجمع بين حالتي اللذة والألم كذكريات العهود القديمة التي تلتذ النفوس بتخيلها وتتألم من تقضِّيها أو انصرامها(8). والمفارقة تكمن فاعليتها الانفعالية أيضا بقدرتها على الإثارة وذلك لجمعها كما أسلفنا بين المعنى ونقيضه، أو لاستحضارها لما كان ينبغي أن يكون وللمخالف لما كان فعلا، وهذا مبعث الدهشة أو الإثارة التي تحدثها في النفس تقنية المفارقة هذه، وهو ما نلمسه في معظم مقاطع النص، وقد لا حظنا شيئا منه فيما تقدم، ومنه أيضا قول الشاعر:

كيف ارتدينا القهر قبعة
تصافح مجدنا الموروث

تسكن في المحاجر

و المجامر

فهذا المقطع يعــوِّلُ بوضوح على المفارقة في التعبير عن سخرية مرة في نقد الذات أو جلدها، وقد تمثل ذلك باستعمال الكلم بخلاف أو نقيض ما وضع له، فالمُنْكَر على الذات في هذا التساؤل هو ارتداء القهر قبعة، وكأن القهر أصبح زينة نتجمل بها، مما أفضى بنا مع هذا الرداء الزينة إلى عكس ما يرتجى عادة من الأردية، وهو اتقاء عاديات الزمان، أما ارتداء المنشئ هنا فيلقي مرتديَه في أتون هذه العاديات، لذا جعلت الرؤيا الرداء القهري، يصافح مجدنا الموروث، مصافحة تفضي إلى خلاف ما يؤمل منها عادة بين المتصافحين، لأن المُسْتلْهَم مما سمي مجدا موروثا، ليس المجد المؤثل، بل إرثا يورث المزيد من الانقسام والفرقة، مما يكشف عما يصدر عنه استعمال عبارة(مجدنا الموروث) في هذا السياق من نقد مر للذات ينطوي على قدر من السخرية المعبرة .

على هذا النحو من المفارقات المثيرة يواصل المنشئ إنجاز الرؤيا، وهي مفارقات أسهمت في إنجازها ظاهرة أسلوبية بارزة، تتمثل بقيام التراكيب النحوية على علاقات تركيبية منزاحة عن المألوف، مما أسهم في شحن هذه التراكيب بالغامض والمكثف من المعاني والدلالات التي لا تسمح أحيانا بأكثر من أن يقرأ النص قراءة تأويلية لا تنفي احتمال غير ما قاربته من المعاني والدلالات، وقد مر بنا من قبل معالم من هذه الظاهرة الأسلوبية التي ستوليها الفقرة التالية المزيد من التوضيح.

انحراف تركيبي وكثافة تعبيرية

لعله من المسلم به أن الاستخدام غير الإشاري الذي يغلب على الشعر البوحي الإيحائي أو الذي يزاوج بين الإيحاء والتجريد يعني أن معجم النص لا يتحدد بعدد مفرداته، أو بحقولها الدلالية المعجمية الضيقة، بل بطبيعة السياقات التي تزرع فيها هذه المفردات على نحو يجعلها في علاقات تركيبية جديدة، تثير في المتلقي أفقا جديدا، يأخذ من العبارة الشعرية لمحة خاطفة، تفضي إلى تجاذب وجداني، ينتهي بالمتلقي إلى استثمار التعبيرو تنمية الموقف(9)، وهو ما يشعر به متلقي النص الذي بين أيدينا، شأنه في ذلك شأن الكثير من شعر الحداثة التي تزاوج بين الإيحاء والتجريد الذي يشعر معه المرء كما قلنا بأن النص قابل للتذوق والتلقي أكثر من قابليته للفهم والشرح، وكأن طه حسين قصد إلى هذه السمة الحداثية من قبل أن تولد الحداثة الشعرية العربية، وذلك عندما وصف نماذج وقف عليها في الأدب الغربي بأنها(تُكْتَبْ وتنظم لتثير في نفسك ألوانا من المعاني وضروبا من الخواطر، ولتهيج في قلبك أشكالا من العواطف وفنونا من الشعور تحسها، فتلذُّ لك وتألم لها، وتبتبهج لها وتضيق بها، وتفهمها حينا وتعجز عن فهمها أحيانا، وتذهب مذاهب متعددة غريبة ومتباينة في فهم هذا الكلام الذي يلقى إليك، وتأويله وتخريجه، فتقر ما تنتهي إليه، ثم يبدو لك فتعدل عنه)(10)

فهذا الذي يذهب إليه عميد الأدب العربي يصور في أحيان غير قليلة حال متلقي النص الموسوم بـ(أجب أيها اشعر)وذلك لما قام

عليه من الغموض والتكثيف الدلالي مع قدر لافت من الإثارة، ومن بواعث ذلك أسلوبيا تعويل النصفي بناء تراكيبه على علاقات منحرفة انحرافا أفضى إلى قدر من الإثارة التي أشاعها فيه (أنين الجمر، وارتداء القهر قبعة، واللغة الركام، وخلع نعل إخفاق الحياد، ورماح العزم، والمعارك الدائرية، وموائد القتلة، وتعريش الحزن فوق أهداب المكان) فمما لا شك فيه أن قيام مثل هذه التراكيب على ضروب مختلفة من المجاز كان له دور بارز فيما يلاحظ في هذه التجربة من الإثارة والغموض، ومما أسهم في ذلك اتسامه بما تتسم به الشعرية الكتابية في الحداثة الشعرية عامة من طول الجمل الشعرية، أو طول التراكيب وتداخلها على نحو يفضي إلى تماسك النص بقدر ما يفضي إلى اتخاذ تذوقه والانفعال به وسيلة إلى تلقيه أكثر من اتخاذ الفهم أو الشرح وسيلة إلى ذلك:

من أين نحمل هذه الأرقامَ

إن كان السجال على السجل موزعا مثل الهوية

ليس يحملها الجميعْ

ودفؤها يبقى معي

أنّى حللتُ أو ارتحلت أو اقتلعت

من الجذور إلى الجذورْ

ماذا سيبقى من ضيائي

في عيون حبها يربو على ما مرَّ قربك

من حشود متعبةْ

فمما يستوقف المرء في هذا المقطع ذلك التساؤل المحبط والمحبَط عن مصدر الأرقام التي نحملها، والأرقام رموز لا بد أن لها ما ترمز إليه، ولعل تكشُّفَ معالم المرموز إليه بها هنا متوقف على فهم المراد من السجال الموزع في سجل المقيدين فيه، وكأنه قدرهم المحتوم أبد الدهر، وكأن رؤيا النص تصدر عن حالة الإحباط الناجمة عما يجتاح الأمة من الشارات والشعارات المتضاربة غاياتٍ وبواعثَ، وهذا مما يفسر استبداد حالة الإحباط بالرؤيا التي لا تكاد تومئ إلى ضوء في نهاية النفق حتى تهوي في غياهب الضياع والتخبط :

كلف بهذي الأرض أحملها معي

وأطوف في عرش البقاءْ.........

كلف بأهلٍ يقطعون نحيبهم نحو الفرحْ

من أين جاءت هذه الألوان

لا أدري ؛

فلوحاتي القديمة

مزقت خيط البداية والنهايةْ

إنها الرؤيا المكاشِفة والمنسجمة مع النفس، لذلك حرصت على تقديم ما يُقْنِع بهذا الحزن الأسود الذي تقوم عليه أو تصدر عنه، فهاجسها خطرٌ داهمٌ، لا يجدي معه اختلاف المواقف بين التأييد أو الرفض أو النأي بالنفس، فالجميع في مركب، قدره حروب دائرية لا تكاد تتوقف حتى تنطلق في فضاء :

كل ما فيه يضيق إذا خلعتَ

بجوف واديك المقدس

نعل إخفاق الحيادْ

وراودتك رماح عزمك

في معارك دائرية

وفي الختام تحسن الإشارة إلى ما للإيقاع الوئيد الملازم لهذا النص من دور في التعبير عن حالة الانكسار التي يصدر عنها، ولعل أبرز معالم هذا الإيقاع الكسير هيمنة الصوامت المقيدة على قوافي المقاطع، ونهايات بعض الأسطر، مما حدَّ من حضور الصوائت الطوال، وهذا ملمح أسلوبي واضح المعالم والأثر، وذلك على نحو لا نحتاج معه إلى المزيد من التمثيل أو التحليل الموضِّحين.

مصادر الدراسة

- الشعرية والثقافة، حسن البنا عز الدين، ط المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 2003.
- صور من التحليل الأسلوبي، أحمد محمد قدور، ط1دار الفرقان للغات، حلب 2015.
- فصول في الأدب والنقد، طه حسين، ط مكتبة المعارف، ومكتبتها بمصر، 1945.
- اللغة والحضارة، مصطفى مندور، ط منشأة المعارف، الإسكندرية، 1974.
- منهاج البلغاء، وسراج الأدباء، حازمالقرطاجني، ط محمد الحبيب بن خوجة.
- الشعر العربي الحديث؛ بنياته وإبدالاتها، محمد بنيس، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2001.

هوامش:

1ـ عولنا في ما جاء في هذه الدراسة عن الشعريتين الشفاهية والكتابية على ما تناوله الدكتور أحمد محمد قدور في كتابه "صور من التحليل الأسلوبي" ط1 دار الفرقان للغات، حلب 2015، ص 9، 16، 19، 41، 65- 65، 144، 151.وانظر:حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة، ط المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 2003، ص74.

2ـ جريدة الفداء، العدد15151، تاريخ 2015/11/11

3ـ انظر:محمد بنيس، الشعر العربي الحديث؛ بنياته وإبدالاتها، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2001 ص175/1، 182.

4ـ انظر:محمد بنيس، الشعر العربي الحديث؛ بنياته وإبدالاتها، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2001 ص169/1.

5ـ الظاهر أن المفرد (شارح) هو المناسب للمعنى في السياق العام للنص، لأن المراد نفي أن يكون شارحا ما قد صاغ القصة التي يرويها الشاعر، لأنها قصة حياة ومعان نفسية تعاش ولا تروى، وتحس، ولا تشرح، والجمع لا يدل بالضرورة على نفي الجنس وهو المناسب للمعنى السياقي النص، بل يحتمل نفي الوحدة كما يقول النحاة، أي يحتمل نفي أن يكون قد صاغها شراح عديدون، بقدر احتماله أن يكون قد صاغها شاعر وحيد، وهذا ما لا يريده الشاعر، ولا يناسب المعنى الذي يقتضيه السياق.

6ـ جريدة الفداء، العدد15152، تاريخ 2015/11/12

7ـ انظر:محمد بنيس، الشعر العربي الحديث؛ بنياته وإبدالاتها، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2001 ص219/1

8ـ انظر: منهاج البلغاء، وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ط محمد الحبيب بن خوجة، ص 21

9ـ يتقاطع ما تقدم في هذه الفقرة بعض الشيء مع ما جاء لدى الدكتور مصطفى مندور في كتابه " اللغة والحضارة" ط منشأة المعارف، الإسكندرية، 1974 ، ص. 12، 67، 92.

10ـــ طه حسين، فصول في الأدب والنقد، ط مكتبة المعارف، ومكتبتها بمصر، 1945، ص173.

❑❑

دراسات..

الثقافة مفهوم وممارسة

□ د. سليم بركات*

يعرف المفهوم بغض النظر عن محتواه على أنه (مجموع الصفات والخصائص الموضحة لمعنى كلي أو فكرة عامة) إنه ليس مجرد لفظ يعطي المعنى مباشرة، وإنما هو لفظ مصنوع بعناية شديدة واسع الدلالة، ومضغوط المضمون، كثيف المحتوى، ومتنوع العناصر، وهو يعبر عن معنى كلي أو فكرة عامة، وهو لا يتكون ارتجالاً، ولا يتبلور بسهولة، بل يختصر بحوثاً واسعة ومتنوعة، ويركزها بدقة، وهو لا يبلغ نهاية النضج والاستواء إلا نتيجة جهد خارق، وحدس خلاق، وصناعة متقنة، أما المصطلح فهو ثمرة الحدس والتخيل والابتكار، كما هو ثمرة الجهد والمراس والحساب، إنه صناعة وتحويل سواء على مستوى اللفظ والعبارة، أو على مستوى المعنى والدلالة،

والمصطلح لا يغدو مفهوماً إلا بعد العمل عليه وتصنيعه بالإحالة والزخرفة، وبالتعليم والتهجين، وبالصرف والتأويل، وبالتفكيك وإعادة التركيب، وعندما يتحول المصطلح إلى أداة معرفية فعالة في القراءة والفهم بعد أن كان مجرد لفظ ينبغي تحديد معناه أو التعريف بدلالته يصبح منهجاً للمراقبة أو صعيداً للفهم، أو فرعاً من فروع المعرفة، أو نظرية علمية، أو صيغة عقلانية أو شخصية مفهومة، أو ممارسة فكرية مبتكرة. وبما أن الحوار عملية تواصلية متكافئة بين شخصيتين أو أكثر، بهدف الوصول إلى الحقيقة بعيداً عن الخصومة والتعصب، فإن لكل شخصية أنساق التبدي والظهور أمام الآخر، التي تدل على ثقافتها وهي تؤديها أمام ناظرها من خلال ما تمتلك من الإدراك والتفكير والإحساس والسلوك والتي تغطي مجتمعة ذاتية الإنسان المميزة المتكونة من الأفكار والدوافع والانفعالات والميول وغيرها.

* باحث وأستاذ جامعي سوري.

إن مفهوم الثقافة من المستجدات المعرفية الحديثة، التي تزخر بالمعاني الكثيفة والدلالات المركبة، ولا يمكن فهم احتوائه إلا بالرجوع لعلم الإنسان، وهو العلم الذي يقارن بين الثقافات، إنه أسلوب أو طريقة الحياة التي يعيشها أي مجتمع بما تعنيه من تقاليد وعادات وأعراف وتاريخ وعقائد وقيم واهتمامات واتجاهات عقلية وعاطفية، كما أنه تعاطف أو تنافر ومواقف من الماضي والحاضر، ورؤى للمستقبل، إنه طريقة تفكير وأنماط سلوك ونظم ومؤسسات اجتماعية وسياسية، وما يعيه المجتمع من انفتاح وانغلاق. وإذا أردنا أن نجمع تعريف الثقافة كمفهوم أو كمصطلح نقول: "إنها المخزون الحي في الذاكرة كمركب كلي، ونمو تراكمي مكون من محصلة العلوم والمعارف، والأفكار، والمعتقدات، والفنون، والآداب، والأخلاق والقوانين والأعراف والتقاليد والمدركات الذهنية والحية والموروثات التاريخية، واللغوية، والبيئية، التي تصوغ فكر الإنسان وتمنحه الصفات الخلقية والقيم الاجتماعية التي تصوغ سلوكه العملي في الحياة.

هكذا تتعدد تعاريف مفهوم الثقافة إمعاناً في تأكيد وضوحه وغموضه، ذلك أن الثقافة قوة وسلطة موجهة لسلوك المجتمع، تحدد لأفراده تصوراتهم عن أنفسهم والعالم من حولهم، وتحدد لهم ما يحبون ويكرهون، ويرغبون فيه وعنه، إنها نمو تراكمي تنتقل من جيل إلى جيل، وذات طبيعة جماعية تتباين من مجتمع إلى مجتمع آخر، بفعل عوامل إقليمية وجغرافية ودينية وطبقية، ومع كل هذا التباين نجد عموميات محددة لكل المجتمعات، تعكس ردود الأفعال والحاجات البشرية، بهذا التعدد تنمو هذه التعاريف وتتعاظم، وتتمدد من مجتمع إلى آخر طبقاً للقدرة على استيعاب الأفكار الجديدة والتعامل الايجابي، وضمن التطور المتواصل لوسائل الاتصال، وسبل السفر، وهي تعبر عن التذوق الإنساني، والأنماط المتكاملة للمعرفة البشرية، ومجموعة الاتجاهات المشتركة التي تميز مجتمعاً عن آخر، كما تنمو وتتعاظم من خلال تنمية النواحي الفكرية والروحية والجمالية، والطرق المعيشية المعنية في حياة الشعوب، وجميع الأعمال والممارسات الخاصة بالنشاط الفكري والفني.

يوجد توتر على صعيد الانتربولوجيا الثقافية بين الادعاء بعالمية الثقافة، وبين القول بذاتيتها، بسبب تطور الاختراع الثقافي الذي يشمل أي ابتكار جديد للناس، ويتم التعبير عنه في سلوكهم دون أي موجود مادي له، كما يوجد تأثر للثقافات في القوى المؤيدة للتغيير، والقوى المناهضة له، تأثر بالبناء الاجتماعي، والأحداث الطبيعية. يشارك بدور كبير في استمرار الأفكار والممارسات الثقافية ضمن الأنظمة التي تكون عرضة للتغيير، ولهذا التأثر الثقافي معان عديدة قد تؤدي إلى استبدال سمات ثقافية ما بنظيرتها من ثقافة أخرى، أكان ذلك على السلوك الفردي والاجتماعي، أو كان ذلك على الفكر، والعرف، والأخلاق، والميل، أم كان على قوة الإدراك والوعي عند الأفراد، لأن الإنسان خلق على حب الاطلاع والتعرف على الثقافة وطبيعتها ومصدرها، وعلى الأساليب المستخدمة في تبليغها التي تجعل هذا التأثر إيجابياً أو سلبياً.

من هنا نقول إن الحوار مهم، وإن الثقافة في مواجهة التطرف، لأن التطرف ظاهرة

ملازمـة لتـاريخ الفكـر الإنسـاني، ملازمـة الشـاذ للقاعـدة، وهـو ينفـذ علـى مسـتوى اللاوعـي الإنسـاني، والخطـاب المحـرض، لكنـه عنـدما يـنجح في اكتسـاح السـاحة الاجتماعيـة، فـإن ذلـك يعـني أن ظروفـا اجتماعية، وسياسية، واقتصادية، وثقافية قد استدعته لتجعل منه معبراً لا عقلانياً، يغيب التعبير العقلاني المعتمد على النقد والتوقع، ولا نبالغ إذا قلنا إن المتطرف يضع نفسه محل الإله، بينما صاحب الموقف العقلاني يضع نفسه حيث وضعه الله، إن المتطرف يرفض الحوار، والعقلاني قوامه الحوار، والحوار لا يكون إلا بالمراجعة والنقد الذاتي، وهو مع الغـير للتـدقيق في الأمـور طلبـا للحقيقـة والصواب، وبما أن التطرف ظاهرة ونزعة فهو جزء أو مظهر من مظاهر الثقافة، بمعنى أن الثقافة تنقل بعض مظاهره، وتجلياته عبر الزمن.

الثقافة والعولمة:

ليس من تعريف جامع مانع للعولمة، وهي ليست مصطلحاً لغوياً قاموسياً جامداً يسهل تفسيره، بل هي مفهوم شمولي يذهب عميقاً في جميع الاتجاهات لتوصيف حركة التغيير المتواصلة، يركزهـا البـاحثون علـى البعـد الاقتصـادي، وهـذا مـا جعـل بعضـهم يـذهب بتفسـيرها إلى تعمـيم الحضـارة الغربيـة، بأنماطها الفكرية والسياسية والاقتصادية والثقافيـة، وبخاصـة الأمريكيـة، والعولمـة أصـبحت اليـوم كلمـة شـائعة في العلـوم الاجتماعيـة، ومسـتخدمة في الأدب المعاصـر، وهـي تسـعى نحـو الوحـدة والنمطيـة، وإلى القضـاء علـى الحـدود والخصوصـيات، وهـي علـى خـلاف مـع الهويـة الـتي تعـترف بعـالم الاختلافات، والتجانس، وترفض الذوبان، ولما كانت الهوية انتقال من العام إلى الخاص، ومن الشامل إلى المحدود، فإن العولمة تهتم بالشامل واللامحدود واللا تجانس، ما يعني أن العلاقة تصادمية بين **الهوية والعولمة**، لأن العولمة تؤثر على ثقافة المجتمعات خلقياً، وقيمياً، وابداعياً، وتمثل تهديداً للثقافات التقليدية، وهي بحكم طبيعتها تحمل ثقافة الاختراق، وتكرس الاستتباع الحضاري، وتسطح الوعي، وهي أيضاً ليست مجرد آلية من آليات التطور الرأسمالي، بل هي إيديولوجيا تعكس إرادة الهيمنة على العالم. إنها شيء، والعالمية شيء آخر، إنها بعكس العالمية المنفتحة على العالم، وعلى الثقافات الأخرى، والمحتفظة بالاختلاف الثقافي، وبالاختلاف الإيديولوجي، بالمختصر العولمة هيمنة والعالمية حوار.

العرب والحداثة:

منذ عصر النهضة الأوروبية صدرت إلى الوطن العربي مفاهيم الدولة والهوية، والمجتمع والثقافة، وما أطلق على هذه المفاهيم الحداثة، إلا لأنها كانت جديدة على حياة البشر، حداثة وصلت إلى العرب متأخرة في نهاية القرن العشرين، وكان من أطلق هذا المصطلح المفكر البولندي "زيغمونت بومان" وهو من أصل يهودي، استقر في بريطانيا مدرساً في جامعاتها. قبل ذلك كان العرب يتحدثون عن الحداثة في الشعر والكتابة النثرية، وبقية النصوص الأدبية، وكانوا يجهلون الأبعاد الأشمل لهذا المفهوم بحسب باومان، الذي طور هذا المفهوم فيما بعد ليصبح متماشياً مع العولمة، التي حطمت عوائق رأس المال، وقضت على الخصوصيات، وحررت الشركات متعددة الجنسيات من أي قانون، كما أطلقت وسائل الإعلام،

والتواصل الاجتماعي، ليكون التداخل بين المجتمعات البشرية قريبها وبعيدها، واستطاعت الحداثة بوجهها الحسن والمتوحش أن تضعف مفاهيم مهمة وفي طليعتها مفهوم الثقافة، والثقافة الخصوصية على وجه التحديد. لقد ولج العرب تاريخهم من جديد، ليجدوا الانعراج الذي غمر الأمة، وما أتوا به ليس أكثر من منطلقات سياسية جديدة، كان لها مرجعيتها الاقتصادية المفاجئة، وبديهي أن يجر ذلك منظومة ثقافية يحتكم إليها، لابد من تعريف المثقف من خلالها.

كانت خلاصة تعريف المثقف فيما مضى، أنه من يستقي من محاصيل المعرفة شيئاً بعد أن ينسى أشياء كثيرة أخرى، ثم أصبح يعرف بأنه من يُعدُّ قضايا الشأن العام قضاياه الشخصية، فيحترف الفضول بامتياز، لكن الهيئات العربية المتخصصة لم تجرؤ على تعريف المثقف مفضلة تعريف الثقافة في ضوء مؤتمر اليونسكو الذي عقد لهذا الشأن في عام 1982 والذي عرف الثقافة بأنها " جميع السمات الروحية والمادية والفكرية والعاطفية، التي تميز مجتمعاً بعينه، أو فئة اجتماعية بعينها" ويشمل هذا التعريف الفنون والآداب، وطرائق الحياة، كما يشمل أيضا الحقوق الأساسية للإنسان، ونظم القيم والتقاليد والمعتقدات، التي تمنح الإنسان القدرة على التفكير في ذاته، وتجعل منه كائناً يتميز بالإنسانية المتمثلة بالعقلانية، والقدرة على النقد والالتزام الأخلاقي الممكن من امتلاك القيم وممارسة الاختيار، كما عرفت الثقافة على أنها وسيلة الإنسان للتعبير عن نفسه، والتعرف على ذاته كمشروع غير مكتمل، يعيد النظر في إنجازه، والبحث عن مدلولات جديدة، بالإضافة إلى أعمال يتفوق فيها على نفسه بالمجمل. هذا هو التقديم الغربي لمفهوم الثقافة جاء في مؤتمر مكسيكو عام 1982، ولقد جدت عليه أحداث مفاجئة أيقظت الوعي النقدي عند المنظرين الثقافيين، ليتحدثوا بعناوين غاوية عن التعددية الثقافية، والانخراط الثقافي، والتنوع الثقافي الخلاق، وأن الإنسان كائن تفاعلي.

إذا كان لنا أن نأخذ بمعطيات العصر فإن المعطى الذي يفرض نفسه هو " أن المسألة الثقافية لم تعد في الظل كما لم تعد تابعاً، بل تطفو على سطح الأحداث" إنها تكتسي في عالم اليوم أهمية خاصة، لأنها المحرك الاجتماعي الراهن، بل تقدم نفسها كمحرك وحيد، كيف لا والأدوار بين الاجتماعي والسياسي والثقافي قد انقلبت لصالح الثقافي أولاً، والذي يجد نفسه في الوعي السياسي والاجتماعي من خلال الإيدولوجيا كتعبير نظري متطابق مع الواقع الاجتماعي القائم، ولقد سادت هذه النظرية وترسخت حتى أصبحت جزءاً من الثقافي، معبرة عن مضمونه الإيديولوجي، وهذا ما ساد منذ خمسينيات القرن المنصرم، من خلال الشعارات الإيديولوجية، التي تعد المسألة الاجتماعية الأساس، مثل شعارات الثورية، والصراع الطبقي، ووحدة البروليتاريا، الأمر الذي يجعل الثقافة في خدمة الإيديولوجيا، بدلاً من أن تكون الإيديولوجيا في خدمة الثقافة، زد على ذلك الارتباطات الطائفية والعشائرية والمذهبية، والإثنية، التي تروج اليوم في الوطن العربي، على أنها في تكوين المسألة الثقافية المجتمعية، وليست الاجتماعية، بمعنى أنها تقع في المجتمع لكنها تطرح في المسألة الاجتماعية طرحاً مباشراً، وهذا يعني أن

المسألة الثقافية يتم طرحها وكأنها قد أصبحت مسألة المسائل. هذا الانقلاب الذي حدث في مجال العلاقة بين الاجتماعي والثقافي لم يعد ينظر إليه اليوم على أنه انقلاب عرضي، بل أصبح موضوعاً ثقافياً، اجتماعياً، سياسياً، وإذا كان لنا أن نأخذ بمعطيات العالم المعاصر، فإن المعطى الذي يفرض نفسه هو المعطى الثقافي، إنه المعطى الطاغي على سطح الأحداث شئنا ذلك أم أبينا.

والسؤال: كيف تعالج المسألة الثقافية في خصوصيتها العربية؟ والجواب علينا أن نعالج هذه المسألة من خلال المفهوم الثقافي التاريخي للوطن العربي، بمعنى إبعاد جميع التحديات التي تجد مرجعيتها على المستوى الإقليمي، أو في أماكن أخرى من العالم، كما لا بد من تجنب المتاهات التي يمكن أن يدخلنا فيها هذا المفهوم، والذي يتطلب التحديد، وعدم الانسياق وراء تحديات الأبحاث الغربية، التي لا تستقي مفاهيمها وتصوراتها من دراسة المجتمع العربي، بل من دراسة مجتمعات لا يمكن ولا يجوز وضعها في مستوى واحد مع مستوى المجتمع العربي، سواء أكان ذلك في الماضي أو في الحاضر، الأمر الذي يؤكد ضرورة تحديد مفهوم الثقافة من داخل الوطن العربي وليس من خارجه.

لا بد لنا من التقيد بالمعنى العربي للثقافة من خلال علاقتها العضوية مع كلمة مثقف، ولنقل هنا أن ما نقصده بالثقافة هو ما يجعل الإنسان مثقفاً بالمعنى الاصطلاحي العربي المتداول لكلمة ثقافة في الواقع الراهن، وفي إطار المادة المعرفية المستهلكة وطريقة استهلاكها، وإعادة إنتاجها، من خلال الفكر كمحتوى، والفكر كأداة، ذلك أن الثقافة العربية كانت وما زالت المقوم الأساسي للعروبة، وماذا سيبقى من العروبة أو من دعائم شخصية العرب من مقومات وحدتهم لو سحبنا منها الثقافة العربية. الأمر الذي يعني أن الوظيفة التاريخية الثقافية العربية هي وظيفة التوحيد المعنوي، الروحي، والعقلي، الذي ينهض بالوطن العربي من مجرد كونه رقعة جغرافية، إلى وعاء للأمة العربية، لا تكون إلا به، ولا يكون إلا بها، فالمسألة التي تطرح نفسها باستمرار على الوعي العربي المعاصر هي كيفية تقوية وتنمية هذه الوظيفة التاريخية للثقافة العربية، على المستويات كافة، إن إمكانيات الوطن العربي وقدراته يجعلان قضية مستقبل هذه الثقافة قضية إرادة، والحق يقال إن ثقافتنا الراهنة محكومة بمفهومين، الأول هو ثقافة التراث، والثاني هو ثقافة الآخر، وحتى تكون ثقافة عربية معاصرة تحتاج إلى تحررها من المفهومين، بمعنى إذا كانت التنمية هي العلم حين يصبح ثقافة، فإن التخلف سيكون هو العلم حين ينفصل عن الثقافة، أو هو الثقافة حين لا يؤسسها العلم.

التربية والثقافة:

التربية عملية تثقيفية، ولا حياة للثقافة بغير التربية وإن ما يميز أي مجتمع من المجتمعات عن غيره هو ثقافته، وإن استمرار المجتمع باستمرار ثقافته، ولا يكون للثقافة استمرار إلا بنقلها من جيل الكبار إلى جيل الصغار، وهو ما يتم عن طريق العملية التربوية، والتربية بحد ذاتها تعتمد على مسلمة لا غنى عنها، وهي أنها تستمد مقوماتها وتوجهاتها وأهدافها من الثقافة، التي توجد فيها، لكن الجمهرة الكبرى من التربويين

على مستوى التطبيق والفعل يديرون ظهورهم لهذه الحقيقة الأمر الذي يؤكد أن المشكلة بالنسبة للثقافة العربية ما زالت مشكلة تربوية ليس على هذا المستوى فحسب وإنما على المستوى الاجتماعي بكل ما تحمل الكلمة من معنى.

لقد نشأت في الوطن العربي مشروعات ثقافية حكومية وغير حكومية منذ عصر النهضة، أسهمت في حركة الثقافة، وهي في مجموعها تؤكد أن العناية بالثقافة والفكر، والأدب، ضمن مشروعات مؤسسية ذات طابع قومي عربي، هي جزء أساس من مكونات النهضة في الوطن العربي، وجزء من البيئة العامة للنسيج العربي، غير أن عدداً كبيراً من هذه المشروعات قد ارتبط بأشخاص أو نظم تستمد منه الدعم المادي والمعنوي، فتظهر قوية في بدايتها، ثم يبدأ صوتها بالخفوت، أو نجمها بالأفول، أو يدركها الترهل، فتتحول إلى مؤسسة ثقافية بيروقراطية منكفئة على نفسها، ومعتمدة على إرثها التاريخي أكثر من اعتمادها على استمرار منجزها أو تطور عطائها. ومع التحولات الأخيرة التي تشهدها الوسائط المعرفية، وغلبة الثقافة الرقمية عبر الإنترنت، والمنتجات الإلكترونية، لا بد من أن تتمخض هذه التحولات عن رؤية جيدة للثقافة العربية، عبر مشروعات قومية تنهض على جناحي التحولات الرقمية العالمية، محدثة مساحة جديدة في خارطة الثقافة العالمية، تليق بالأمة العربية وثقافتها وحضارتها.

كانت الثقافة العربية قد شهدت ما قبل ستينيات القرن المنصرم مجموعة من المجلات الثقافية في الوطن العربي، كانت بمثابة مشاعل نور للفكر والأدب، لكنها فقدت حيويتها وتوهجها وصخبها، بعد ذلك لتعيش في صمت قاس، وإذا ما دققنا في المشهد الثقافي المعاصر فإننا نجد اختفاء العديد من المجلات الثقافية بسبب التكاليف وقلة التوزيع، وابتعاد القرّاء بزعم أن الشبكة العنكبوتية تقدم الثقافة بتكلفة متدنية، وهنا يأتي دور الدولة المختفي من حيث الدعم الرسمي، ومن منطلق أن الثقافة غذاء العقول، وزاد الأرواح. وعلى سبيل المثال لا الحصر نجد العديد من المجلات التي كانت تصدر قبل السبعينيات من القرن المنصرم قد اختفت لهذه الأسباب، ومنها مجلة الطليعة، والكاتب، ومجلة المجلة، والفكر المعاصر، والرسالة، والثقافة، وسلسلة أعلام العرب، وسلسلة كتابات صغيرة، وتراث الإنسانية، لكنها اختفت، وما أتى بعدها يعاني محدودية الإقبال والانتشار، وربما تحولت إلى دكاكين لأصحابها بعد ما طرأ عليها من عالم التقنيات الإلكترونية ووسائل الإنتاج الرقمي، والشاشات العملاقة بشكل دائم.

إن المسألة الثقافية هي مسألة إعادة الوعي، لأن الثقافة هي المعبر الأصيل عن الخصوصية التاريخية لأية أمة من الأمم، المعبر عن نظرة الكون والحياة، والإنسان، ومهامه وقدراته وحدوده، وما ينبغي أن يعمل، وما لا ينبغي أن يعمل. إذا بالثقافة يدخل الإنسان في البعد الإنساني للحياة، وتتخذ حياته شكلاً خاصاً، فهي التي تعطيه الجذور، وهي التي تموضعه في المكان والزمان، وتجعله حاملاً للتراث، وهي التي تفتح أمامه إمكانات وآفاقاً خاصة يستطيع بها التعرف على العالم. ومن أجل التعرف على مكونات الثقافة لا بد من التعرف على منظومتها، والتي تتألف من منظومات التفكير والتأملات، ومنظومة المعايير

والتعبير، والعمل والسلوك التي تتضمنها مكونات هذه الثقافة. إذ من دون التعرف على هذه المنظومات لا يستطيع الإنسان أن يتلمس بوضوح الاختراق الثقافي، وهوية وحضارة الشعوب.

تصنف الثقافة إلى محلية وعالمية، الأولى تضم طريقة الحياة المادية والروحية التي تمنح كل أمة خصوصيتها، والثانية تضم المعارف والإبداعات التي يتم إنتاجها واستهلاكها من طرف المشتغلين بشؤون الفكر والأدب والفن، وبهذا التصنيف يكون التعرف على نوع الاختراقات التي يتعرض لها المستوى المحلي الجماهيري، وبالتالي يكون العمل على بلورة جملة الأفكار التي تدعو الحاجة إليها، حتى تتمكن الثقافة العربية من امتلاك السلاح الذي يجعلها قادرة على مواجهة الاختراقات، والتحديات الثقافية المعاصرة، والتي تستهدف الوطن العربي، اختراقات وتحديات معززة بنداءات تدعو إلى شن حروب عربية عربية، الآن أو غداً، وبأعمال تجسد هذه الحرب، توقد وتغذي الصراع التناحري، والحرب الأهلية ليس الآن فقط، بل على مدى السنوات القادمة.

تعاني الثقافة العربية وضعيتي الثنائية والانشطار، التي عززها المستعمر بوحشية في وطننا العربي، وركزها بين البادية والريف، وبين الريف والمدينة، من أجل أن يوطد حكمه، هذا من الجانب السياسي، أما من جانب الثقافة، فلا يهمه منها سوى شيء واحد هو تكوين النخبة التي سيستفيد منها، وهذا لا يعني نقد الحركات الوطنية التي قاومت الاستعمار وكان بإمكانها أن تولي الثقافة اهتماماً أكبر مما فعلت، بل يعني أن هذه الحركات الوطنية قد ركزت على تكوين أطر وطنية تقاوم المستعمر، لكنها كرست أولوية السياسي على الثقافي في الحقل الوطني، مما أدى إلى هيمنة السياسة على الثقافة وبالتالي إلى انحدار مستوى التعليم، وانتشار الأمية، أمية القراءة والكتابة، وأمية الفكر والثقافة، واتساع الهوة بين التقليدي والعصري، في مختلف مجالات الحياة العربية المعاصرة، زد على ذلك أنها مكنت من سيادة القوالب الجامدة، قوالب الإيديولوجيات الجاهزة، التراثية والحداثية معاً على حساب الفكر العلمي النقدي، وهذا ما هو حاصل في الوطن العربي، وهو يحصل في كل زمان ومكان، فالسياسة سلطة، والثقافة حرية، والسلطة تقتل الحرية، وبالتالي تكبلها وتلغيها، ولاسيما في مثل هذا الواقع العالمي الذي لم تعد الثقافة فيه مجرد فرض كفاية، ولا مجرد حلية تمنح أصحابها نوعاً من الوجاهة، إنها اليوم تروي كل مرافق الحياة البشرية، السياسية والاقتصادية والاجتماعية، إنها الأولوية الضرورية للانتماء لهذا العصر.

مأساة الثقافة إن لم تتمرد الأجيال، فللشباب أسئلتهم وهمومهم، وأحلامهم، وإجاباتهم المختلفة، وليسأل الأحفاد الآباء والأجداد لماذا نتمرد عليكم؟ ألستم السبب فيما يحصل من تمرد، ألم تتركوا عبئاً ثقيلاً من أمراض وعيوب، من فشل وتخلف، ومن أفكار وثقافات بائدة ؟ ألم تكونوا في حالة من الصمم عندما دقت طبول معارك التنوير؟ ألم تخافوا من فتح أدمغتكم على العالم وثقافاته، متكورين على ذاتكم وملفاتكم؟ ألم تكونوا مرهوبين من فتح نصوصكم لعين الناقد ورافضين لتشريح معتقداتكم؟ ألم تكونوا مخدوعين بجهلكم تقتاتون على أمجاد الأجداد الغابرة، وتحتمون بأوهامكم

وتســكرون علــى يأســكم واستســلامكم لمشيئة غيركم ورياح عواصف العالم الهوجاء؟. أيها الآباء والأجداد افسحوا المجال لأولادكم وأحفادكم كي يصنعوا مصيرهم، ويقتحموا المستقبل بشجاعتهم، لا تطلبوا من الشباب التخاذل، كفاكم ما فعلتم، لا تسألوا أبناءكم إلى أين سيأخذونكم، بل اسألوهم بشغف المعرفة وفرح الفضول المعرفي إلى أي عالم جميل، ومستقبل مفتوح ورحب سيأخذون أنفسهم وما يطلبونه منكم هو تعزيز الثقة المترافقة بالدعاء.

المراجع:

1- أبو يعرب المرزوقي: آفاق النهضة العربية ومستقبل الإنسان العربي، بيروت، دار الطليعة، 1999.

2- إدوارد سعيد: صور المثقف، ترجمة غسان غصن، بيروت، دار النهار، 1990.

3- أحمد الشيخ: من نقد الاستشراق إلى نقد الاستغراب، القاهرة، المركز العربي للدراسات العربية، 1999.

4- برناند لويس: مستقبل الشرق الأوسط، ترجمة رياض الريس، بيروت، 2000.

5- جورج قرم: شرق وغرب، الشرق الأسطوري، بيروت، دار الساقية، 2003.

6- حسن الباش: صدام الحضارات حتمية قدرية أم لوثة بشرية، دمشق، دار قتيبة، 2002.

7- حليم بركات: المجتمع العربي في القرن العشرين، م مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2002.

8- خلدون النقيب: آراء في فقه التخلف، العرب والغرب في عصر العولمة، بيروت، دار الساقي، 2002.

9- خير الدين حسيب: مستقبل الأمة العربية، التحديات والخيارات، مركز دراسات الوحدة العربية، 1988.

10- سليم بركات: مفهوم الحرية في الفكر العربي الحديث، مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، دمشق 1982

11- عبد العزيز الدوري: التكوين التاريخي للأمة العربية، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1984.

12- عبد الله عبد الدايم: العرب والعالم وحوار الحضارات، دمشق، دار طلاس، 2002.

13- علي أبو مليل: مواقف الفكر العربي من المتغيرات الدولية الديمقراطية، عمان، 1998.

14- قسطنطين زريق: ما العمل، حديث للأجيال العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، 1998.

15- كمال أبو المجد: حوار لا مواجهة، القاهرة، دار الشروق، 2002.

16- محمد عابد الجابري وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية الاصطلاحات والمفاهيم، معهد الإنماء العربي 1986.

17- نصر الدين الأسد: نحن والآخر صراع وحوار، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997.

18- نعوم تشومسكي: الهيمنة أم البقاء، ترجمة سامي الكعكي، بيروت، دار الكتاب العربي، 2004.

❑❑

أسماء في الذاكرة

- الدكتور سامي الدروبي بين

الدكتور سامي الدروبي بين الإبداع الفكري والنضال القومي 1921ـ1976م

□ أحمد سعيد هواش*

ولد سامي مصباح الدروبي في مدينة (حمص)، وتلقى تعليمه الابتدائي والإعدادي والثانوي في مدارسها، وأكمل بدمشق في دار المعلمين، ومارس التعليم في حمص والجولان، وأوفد إلى مصر العربية في أواخر 1943، وعاد إلى القطر العربي السوري عام 1949م، فعيّن مدرساً للفلسفة في حمص؛ ومن ثم نقل إلى دمشق معيداً في الجامعة وبقي فيها مدة سنتين تقريباً أوفد بعدها إلى باريس من عام 1949 ـ 1952م فحصل على الدكتوراه في علم النفس من السوربون، وعاد أستاذاً في كلية التربية في الجامعة السورية، وفي فترة الوحدة أوفد إلى مصر وعمل مديراً في وزارة الثقافة عام 1959 ـ 1960م، وبعدها عُيّن مستشاراً ثقافياً للجمهورية العربية المتحدة في البرازيل من عام 1960 ـ 1961م،

وعندما حصل الانفصال طلب الدكتور سامي الدروبي مباشرة إعادته إلى دمشق، ولما قامت ثورة الثامن من آذار 1963م عُيّن الدكتور سامي الدروبي وزيراً للتربية، وفي العام نفسه عُيَّن سفيراً للجمهورية العربية السورية في المغرب العربي. وفي نهاية 1964م نقل سفيراً إلى جمهورية يوغسلافيا الاتحادية وبقي فيها حتى أيلول 1966م، حيث عُيّن مندوباً دائماً للجمهورية العربية السورية في الجامعة العربية بالقاهرة. وبقي في منصبه هذا حوالي خمس سنوات، وبعدها عُيّن سفيراً للجمهورية العربية السورية في مدريد، وبتاريخ 1975/10/12م طلب الدكتور سامي الدروبي إعادته إلى

* شاعر وباحث سوري.

دمشق لأسباب صحية وبقي سفيراً في وزارة الخارجية السورية بدمشق، وظل يمارس نشاطه الأدبي وبشكل خاص في حقل الترجمة، رغم ظروفه الصحية الصعبة حيث وافته المنية.

من إلقاء نظرة سريعة على بعض مؤلفات الراحل الدكتور سامي الدروبي، نجد مدى اهتمامه بالعلم والثقافة لاعتقاده أنها الطريق الصحيح لإيصال الأمة العربية إلى أهدافها السامية، فسلك الطريق الصحيح لذلك إبداعاً وترجمة إلى آخر يوم في حياته، حيث إن الدكتور الدروبي توفي وهو يترجم الفصل الخامس عشر من الجزء الثاني من رواية، الحرب والسلم، لتولستوي.

ومن المعروف عن الدكتور سامي الدروبي إنه كان مبدعاً، ذا موهبة أدبية، شديد العناية بصياغة كتاباته، فاتسم بغزارة الإنتاج، حيث بلغت مؤلفاته وترجماته ما يقارب الثمانين كتاباً.

ومن مؤلفاته نذكر: علم النفس والأدب، علم الطباع، علم النفس والتربية، ومن أغاني السكارى على نهر العاصي بمدينة حمص (مخطوطة).

أما عن إبداع الراحل الدكتور سامي الدروبي في الحقل الثقافي الثاني (الترجمة)، فقد أجمع كبار المفكرين العرب على إبداع الدكتور سامي الدروبي في ترجماته، ويروى عن الدكتور طه حسين عندما سأله أحد الصحفيين قبل وفاته ماذا تقرأ، فأجاب: أقرأ دوستويفسكي، معرباً بقلم سامي الدروبي، وأضاف: كأنني بسامي الدروبي مؤسسة كاملة. حيث يقرأ الفكرة في أصلها باللغة الأجنبية، ومن ثم يضفي عليها من فكره الخلّاق وأسلوبه السامي فتخرج فكرة جديدة، فكأنه القارئ يقرأ نصاً عربياً أصيلاً لأديب عربي مشرقي الأسلوب، قوي العبارة، جزل الألفاظ، وهو ماسمي: (مدرسة سامي الدروبي) التي تميزت برصانتها وأسلوبها المميز، وإتقانها، وتعابيرها المعبرة، هذه المدرسة التي تضع الفائدة والمعرفة للقارئ العربي قبل كل شيء آخر. وقد تمنى الأديب رجاء النقاش أن تقوم مؤسسة قومية باسم (مؤسسة سامي الدروبي للترجمة) تكون مهمتها ترجمة عيون الفكر العالمي بالأسلوب نفسه وعلى الأسس نفسها التي وضعها سامي الدروبي.

لقد كان الدكتور سامي الدروبي غيوراً على أبناء أمته إلى حد كبير، حيث كان يصعب عليه أن يجهل أبناء العروبة كنوز الثقافة الأوربية، لذلك حرص كل الحرص كي يضع هذه الكنوز في متناول القارئ العربي.

والترجمة في رأي الدكتور الدروبي، رسالة حضارية، بدأت تؤتي أكلها منذ زمن محمد علي في مصر، ومن قبله في عصر الخليفة العباسي (المأمون)، ورأى بفكره الثاقب أن هذا العصر هو عصر الترجمة، فجند نفسه على حمل لوائها فكان من أبرز أعلامها، فقد اكتسب الدكتور سامي الدروبي شهرة فائقة على المستوى العربي والدولي، إذ تبنت حكومة الاتحاد السوفييتي السابق ترجمته لأعمال الأديب الروسي الكبير دستويفسكي إلى العربية لتحفظ في متحف دوستويفسكي، وهي أول مرجع عربي

يلقى هذه الميزة. كما منح المرحوم د. الدروبي جائزة (اللوتس) للترجمة في مؤتمر اتحاد الكتاب الآسيويين والأفريقيين الذي عقد في طشقند عام 1978م. وهو أول عربي سوري يمنح هذه الجائزة.

وفي يوغسلافيا، عندما كان سفيراً لسورية قلده الرئيس تيتو وساماً بصفته سفيراً نشيطاً قومياً بامتياز، وأديباً رفيعاً في ترجماته وكتبه وقال له: «إنني أقلدك هذا الوسام لا كسفير فحسب، بل ككاتب وأديب» تلك الصفة التي كانت من أحب الصفات إلى نفسه، وهذا يذكر بالشاعر عمر أبو ريشة والزعيم الهندي نهرو.

النضال القومي في فكر الدكتور سامي الدروبي:

يقول الدكتور سامي الدروبي: «أومن بالوحدة العربية إيماناً لا يتزعزع. وأومن بأنها نقطة الانطلاق لتحرير البلاد العربية من الاستعمار، ولعودة العرب إلى التاريخ يرفعون قدرهم ويغنون الحضارة الإنسانية... فالوحدة هي الخطوة الأولى نحو النهضة...»

لقد اجتمع لدى الدكتور سامي الدروبي الفكر الفلسفي المثالي مع الواقع الحياتي لأبناء أمته العربية، هذه المعادلة التي تبنتها الصفوة المختارة من أبناء الأمة العربية في العصر الحديث: أمثال: شيخ العروبة أحمد زكي باشا، والمفكر العربي الكبير الأستاذ ساطع الحصري. والمربي والدكتور سامي الدروبي وغيرهم، الذين أرادوا أن يخرجوا ما في بطون الكتب من شعارات سامية للوحدة العربية إلى التطبيق الفعلي لتحلّق الأمة العربية بركب العالم الذي يسير سيراً حثيثاً في ركب الحضارة والتقدم، ولقد رأى الدكتور سامي الدروبي بفكره الثاقب أن أقرب طريق لتحقيق الوحدة العربية هو البدء بتربية الناشئة العربية تربية قومية فكان المعلم والموجه والمربي لأجيال بذر في نفوسهم حب العلم والعمل ومحبة الجميع، واتخذ الدكتور سامي الدروبي من مهنته التعليم سبيلاً لغرس روح النضال في أبناء الشعب العربي من أجل التحرر والوحدة وجعل من نفسه قدوة لزملائه وأبنائه من الناشئة العربية، تمثلت في صفاء نفسه وقوة شكيمته في صدق إخلاصه وعظيم تواضعه في نقاء وحدويته وحبه لأمته العربية.

وعندما سقطت الوحدة الأولى بين سورية ومصر، بكى الدكتور سامي الدروبي أمام الرئيس الراحل عبد الناصر أثناء تقديم أوراق اعتماده لسورية في الجمهورية العربية المتحدة إذ قال في خطاب الاعتماد:

سيادة الرئيس:

«إذا كان يسعدني ويشرفني أن أقف أمامكم، مستشرفاً معاني الرجولة والبطولة، فإنه ليحز في نفسي أن تكون وقفتي هذه كوقفة أجنبي، كأنني ما كنت في يوم مجيد من أيام الشموخ مواطناً في جمهورية أنت رئيسها، إلى أن استطاع الاستعمار متحالفاً مع الرجعية أن يفصم عرى الوحدة الرائدة في صباح كالح من أصباح خريف حزين يقال له 28 أيلول، صباح هو في تاريخ أمتنا لطخة عار ستمحى، ولكن عزائي عن هذه الوقفة التي تطعن قلبي يا سيادة الرئيس، والتي كان يمكن أن تشعرني بالخزي حتى الموت، أنك وأنت تطل على

التاريخ فترى سيرته رؤية نبي وتصنعه صنع الأبطال قد ارتضيت لي هذه الوقفة، خطوة نحو لقاء مثمر بين قوى تقدمية ثورية، يضع أمتنا في طريقها إلى وحدة تمتد جذورها عميقة في الأرض فلا انتكاس، وتشمخ راسخة كالطود فلا تزعزعها رياح.»

وإلى جانب ما تميز به الدكتور سامي الدروبي في مجاله المهني التربوي وبراعته في الترجمة، فقد لفت الأنظار إليه كدبلوماسي عربي رائد، حيث أعطى الدبلوماسية العربية بعداً جديداً ممثل ضمير أمته وعبقريتها، وكما قال عنه سفير الجزائر فإنه كان سفيراً للعروبة وللقومية العربية وليس سفيراً للقطر العربي السوري فحسب.

وفي الذكرى الأربعين لرحيل الدكتور سامي الدروبي يتمنى صاحب المقال أن يكرم هذا المربي الوحدوي الأصيل الذي قدم الكثير لأبناء أمته العربية وناضل طوال عمره من أجلهم في فكره التربوي الخلّاق، ونضاله القومي الرائد.

❑❑

المراجع:

1 ـ أعضاء اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق، أديب عزت وآخرون، دمشق 2000م.

2 ـ الثقافة، مجلة شهرية، دمشق، صاحبها الشاعر الراحل مدحة عكاش، عدد آذار، 2008م.

3 ـ سامي الدروبي، إحسان بيَّات الدروبي، دار الكرمل للدراسات والطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1. 1985م.

4 ـ معجم المؤلفين السوريين في القرن العشرين، عبد القادر عَيَّاش، دار الفكر، دمشق، ط1 1985م.

5 ـ الموقف الأدبي، مجلة شهرية، اتحاد الكتاب العرب ـــ دمشق، العددان: (59 ـــ 60) آذار ونيسان 1976م.

الشعر

دمشق العروبة

□ صالح يونس*

شـــيمُ الحيـــاةِ محبـــةٌ وفخـــارٌ بعـــــــثٌ يفجّـــــرُ صـــــبحهُ آذارُ
قـــد نيســـنت فيـــه المرابـــعُ وارتـــدت ثوبـــاً كســـاهُ مـــن الحُـــلا أيـــارُ
تلـــكَ الخمائـــلُ والشـــمائلُ والعـــلا دومـــاً بهـــا وجـــهُ الشـــآمِ منـــارُ
عـــذبُ الخليقـــةِ خلقهـــا وسماؤهـــا وصـــــباحها وعظيمهـــــا بشـــــارُ
هتـــفَ الزمـــانُ وراحَ ينشـــدُ جلقّـــاً نغـــــمُ الزمـــــانِ مســـــرّةٌ ووقـــــارُ
ألقـــى الربيـــعُ وشـــاحهُ في بردِهـــا فتفتّـــــــقَ بوشـــــــاحهِ النـــــــوارُ
نقـل مكانـكَ حيـثُ شـئتَ مـن الرّبـا أنـــــى وُجـــــدتَ تزفـــــكَ الازهـــــارُ
ولقـــد عرفتـــكِ يـــا دمشـــقُ مـــآثراً للمجـــــدِ أنـــــتِ عريننـــــا الجبـــــارُ
حـــورٌ عليهـــا مـــن الجمـــال مفـــاتنٌ بُهـــــرت بهـــــا الألبـــــابُ والأبصـــــارُ
و أشـــمّ حـــينَ أطـــوفُ في أرجائهـــا عبقـــــاً تبـــــثّ أريجـــــهُ الأشـــــجارُ
بـــردى وصـــفّق حـــين يجـــري بروضـــها و تـــــــلألأت بســـــــكونهِ الأنـــــــوارُ
لـــولا الفنـــاءُ لقلـــت أنـــكِ جنّـــةٌ للخلـــــدِ أنـــــتِ نظـــــيرهُ المختـــــارُ

---

* شاعر سوري.

فحنــــوتُ للسّــــحرِ البهـــيّ فـــراعني نغـــــمٌ عليــــه يمامــــةٌ وكنـــــارُ

فكأنّهــــا للحـــبّ مرتـــعُ عاشـــقٍ هتفـــت لهـــا الأنغـــامُ والأوتـــارُ

يحلـــو إليـــكَ إذا مـــررتَ بســـورها فأمامــــكَ الإجــــلالُ والإكبـــارُ

أنــا مــا عشــقتكِ لــولا أنــي مــؤمنٌ للعُــــرْبِ أنــــتِ مــــآثرٌ ومـــزارُ

لكــن عجبــتُ لأمــةٍ شمخــت بهــا فتمزّقـــت بعـــدَ الوصـــالِ ديـــارُ

أيـــنَ البطولـــةُ والفـــوارسُ والحمـــا يـــومَ المعــــامعِ يـــزأرُ الـــزآرُ

أيــــن الحميّــــةُ والعقيــــدةُ والأُلى والنـــورُ مـــلءُ صـــدورنا والنـــارُ

أيـــن الجحافـــلُ والملاحـــمُ في الـــوغى حمـــمٌ كـــأنّ لوقعهـــا الأقـــدارُ

لا تفخـــرنّ بكـــلّ مـــاضٍ تكتســـي فخـــراً عليـــه تواكـــلٌ وفـــرارُ

فــــإذا فخِــــرتَ فمـــا يقيـــكَ رداؤهُ مـــا لمْ يليـــقُ بفخـــركَ الايـــذارُ

كــن حيــثُ شــئتَ مــن الأنــامِ فلــمْ تنــلْ فخـــراً عليــــه تملـــكٌ ودمـــارُ

لا فخــــرَ إلا بالشـــهادةِ والعـــلا زيـــفُ المـــزاعمِ صـــورةٌ تنهـــارُ

كيـــفَ النجـــاحُ لأمـــةٍ عقمـــتْ بهـــا شـــيمٌ عليهـــا مبـــادئ وشـــعارُ

فـــبغير صـــدقٍ لا نفـــوزُ بأمـــةٍ وبغـــير جهـــدٍ لم ينلنـــا ثمـــارُ

يـــا للفجيعــــةِ أن نـــرى بغـــدادنا تُبلـــى وتُســـبى عنـــوةً وتـــدارُ

لـــولا الخيانـــةُ والعمالـــةُ والغـــوى مـــا كـــان مـــسّ عراقنـــا الأشـــرارُ

يــا للعــراقِ وكــم عليــه مــن السّــنا سِــيَرٌ بهــا الأفكــارُ والأخبــارُ

كــم كنــتِ يــا بغــدادُ عاصــمةَ العُــلا فرمــى بــكِ الأوغــادُ والكفــارُ

آهٍ فلســطينُ الجريحــةُ لم تــزلْ بــدمٍ عليــهِ مــن الفــداءِ قــرارُ

يــا قــدسُ كــمْ ســكُبت عليــك مــدامعٌ يــا قــدسُ كــم للــدينِ أنــتِ مــزارُ

حبّــي لــديكِ ســوفَ يبقــى علــى المــدى قــدراً علينــا فريضــةٌ وشــعارُ

في كــلّ يــوم ألــفُ ألــفُ مصــيبةٍ و الفتــكُ فيهــا علــى المــدى تكــرارُ

طــاغٍ إذا التهبــت دموعــكَ يشــتهي فيــكَ الــدموعُ حرائــقٌ ودمــارُ

تلــكَ الــدموعُ لأن تحــرّ تعطفــاً رفقــاً عليــكَ فمــا يقيــكَ جــدارُ

لم ألــقَ مثــل الحــرّ يصــرعُ في العــدى وبــهِ الفــداءُ تجلّــه الأحــرارُ

صــهيون أضــحت في حمانــا مصــيبة وطليقــة وتحفنــا الأخطــار

ومــن البليــة رغــم فجيعــةٍ نزلــت بنــا لم ترعــو الأبصــارُ

أمــمٌ عليهــا مــن الزمــان مــدارُ و كــذا الأنــامُ بأهلــهِ أدوارُ

دنيــا ســتبقى علــى المــدى فيهــا العــدى وبهــا الغــنيّ ممتّــع بــذّارُ

و الحــقّ فيهــا معــالمٌ مثــل الصّــدى وبهــا القــويّ محصــنٌ غــدارُ

و يــذوقُ فيهــا الحــرّ أنــواعَ البلــى ويســودُ فيهــا المــاكرُ المهــذارُ

آن الأوانُ لأن نجــدّد أمــةً فيهــا الإبــاءُ معــززٌ وفخــارُ

وبهـــا المعـــاني والمكـــارمُ والمنـــى   وبهـــا الكيـــانُ مقـــدرٌ وخيـــارُ

وتعـــودُ أرضُ العـــربِ تكتســـبُ الـــوفى   ويعـــودُ فـــوقَ عروشـــها الأحـــرارُ

وتعـــودُ أرضُ القـــدسِ شـــامخةَ العـــلا   وتؤمّهـــا النسّـــاكُ والـــزوارُ

والشـــامُ تـــاجٌ للعروبـــةِ والهـــدى   وبهـــا العروبـــةُ حـــافظٌ و نـــزارُ

يـــا ربُّ وحـــد شملنـــا وصـــفوفنا   وأنعـــم علينـــا الخـــيرَ يـــا مـــدرارُ

يـــا ربّ أقهـــر بالقضـــاءِ عـــدوّنا   واســـبل علينـــا السّـــلْمَ يـــا ســـتارُ

يـــا رب هيـــئ للعروبـــةِ مجـــدها   وليبقـــى حـــافظُ دارنـــا بشـــارُ

طرطوس في 2016/2/29

❑❑

الـشعـر..

ظلال لغربة المثنّى

❑ منير خلف*

(1)

كلاهما واحدٌ

هو المثنّى
وصمتي ذاكَ
جمعُهما

كلاهما واحدٌ
والكلّ سمعُهما
عيناهما رئتا ليلٍ وأنجمُهُ
فإنْ تكلّمتُ
صارَ الضّوءَ دمعُهما
رأيتُ عندهما
همّاً يوحّدنا
وكان ثالثَنا
كفّان طوعُهما

كلاهما
يرتدي أنفاس غربته
وكلٌّ همِّهما
صوتانِ
رجعُهما..

.. في غرفة الرّوح
شهدٌ لا أفارقه
وآخرٌ في دمي
قد ذابَ شمعُهما

***

(2)

هي.. وأنا
ظلّي وظلُّك
فوق الماء يلتحمانِ
كلّما قلتُ: هذا
قلتِ لي: وأنا

سمّيتُ باسمك ضوءَ القلب،
فانسكب المسكُ
الذي في يدَينا
ثم صار سنا

---

* شاعر سوري.

لو أنني بعضُ ما تدرين
كنْتِ أنا
فمن أكونُ
وقد أدّيتُ مُمْتَحَنا..
.. فرائضَ الحبِّ
إذا لمّحتِ لي
لأرى
فما وجدتُ
سوى عينيك لي سكنا؟

ما زلتُ أحفظ نبضَ الماء
في شفتي
فصوتك النهر
إذ رمّمْتِني سُفُنَا

ذاتي التي
من شذا الأوراد طينتُها
مدّتْ إلى الرّوح صوتاً
أخصبَ البدنا

***

(3)

وحيداً أراقبُ عجزي
أناْ على الأرض
قافيتي في يديَّ،
.. الغيومُ لحافُ القصيدة،
والأرضُ غائمةٌ حوليَ الآنَ،
لا أستطيعُ الرّجوعَ إلى الصّحو،
حولي ضبابٌ
يهشُّ على ما أرى..
لا أرى غيرَ
ما سكنَتْ من عواطفَ
كانت قديماً
تربّي قطيعاً من الحلم
عند تخوم طفولتنا،
لا أرى غيريَ الآنَ
أمشي إليّ
كأنّي أراقبُ عجزي
كأنّيَ جارٌ لنفسي،
أخجلُ من سحنتي
رقمي واحداً لا يزالُ،
ولا يتناقصُ خوفي
كأنّي إمامي،
ولا من مُريدٍ
يُرادُ له أن يكونَ
سوى أنني
لا أعيرُ انتباهاً
لما يجعلُ الأرضَ أقربَ
من شارةٍ في حدود مقابرها
فالهواءُ يجفُّ
على شفتي
والكلامْ.

□□

الــشعــر..

نداء الحياة

□ صبحي سعيد قضيماتي*

إذا الحــــرُّ لبَّـــــى نـــــداءَ الحيـــــاة ونـــادى إلى الحـــقِّ صـــوتُ البشـــر

تـــداعتْ فلـــولُ جيـــوشِ الطغـــاة وغاصـــتْ رفـــاةً بقـــاعِ الحفـــر

وزغـــردَ بالبشـــر نجـــمُ الصـــلاة وجـــادكَ بالغيـــثِ كـــفُّ القـــدر

وأورق بالعيـــد ســـهمُ الكمـــاة وزال الظـــلامُ وراق الكـــدر

فـــديتك، هـــذا صـــدى الكائنـــات تبـــارك كوكبهـــا المنتصـــر

بعيـــدٍ تجلـــى، يمـــدُّ الحفـــاة بـــروض نـــدي كـــريم عطـــر

فأغنـــاك بـــالحق طـــوق النجـــاة وبالعـــدل خـــلاًّ بشوشـــاً نضـــر

وصـــار نشـــيدك مجـــد الأبـــاة نعيمـــاً، وأمنـــا، ســـرى وانتشـــر

فقلنـــا لكـــل فلـــول العتـــاة وكـــلٍّ جحـــود قصـــير النظـــر:

إذا كنـــت للظلـــمِ عبـــداً وشـــاة رمتـــك المنايـــا بحتـــفٍ قـــذر

ومـــن لا يعـــانق قطـــوف الســـمات رمتـــه المنايـــا بأشـــقى العمـــر

---

* شاعر سوري.

وشـــابه في الأرض ســـقم الممـــات يســـــير إلى الــــوهم كالمحتضــــر

وفي النـــاس ليـــث، وبعـــض قطـــاة وبعــــض خــــراف وبعـــض نمــــر

وبعـــــض تـــــراه كمـــــا الســــلحفاة وبعــــض أفــــاع بســــم خطــــر

وبعــــضٌ جــــواد عظــــيم الثقـــــاة وبعــــض عتــــلٌّ، كريــــه وعــــر

فقـــــوم الكرامـــــة والمكرمـــــات نجـــوم وبحــــر، وغيــــث كثُــــر

وقــــــوم المهانـــــة والموبقــــــات جــــراثيم ســــقم عــــتي عســــر

تأمـــل صـــديقي كتـــاب الحيـــاة فمـــا الفـــوز إلاّ لمـــن يعتـــبر

إذا كنـــت للنـــاس عـــذباً فـــرات شـــغوفاً برشـــف ضـــياء القمـــر

وكنــــتَ المؤمَّــــلَ للوالــــدات وحلمُـــكَ دوحٌ كثيـــف الشـــجر

ســـتبقى مـــدى الـــدهر للملـــهمات معينـــاً، وذخـــراً، خصـــيب الفكـــر

فــلا تــك يــا قلــب عــونَ الجُنــاة وخـــلَّ الحقـــود الكـــذوب الأشـــر

فــــديتك هــــبني نهــــودَ الفـــلاة وصــــدرَ الفيــــافي وعطــــرَ المطــــر

لأهـــدي المنـــابرَ ســـيفَ الثبـــات إذا مـــا كوتنـــا ريـــاحُ الخطـــر

كمــا الرعــدُ تــدوي ســطورُ الــرواة إذا القلــبُ أصــغى لهمْــسِ الــوتر

ونـــــايَ الليـــــالي إذا الثـــــاكلات تــــرملن في عمـــق مـــا يُســـتَتَر

تــــراهن كــــالنجم في النــــازلات يســــطِّرْنَ للنــــاس أسمـــى العِبَـــر

عـــن الأرض تُرمـــى بشـــر الخطـــاة ... تـــدكُّ الريـــاضَ بمـــا يُحتَقَـــر

فَلِـــمْ غـــاب عنَّـــا زئـــيرُ الرمـــاة ... وأخفـــقَ صـــوتُ النهـــى وانـــدثر؟

وَلِـــمْ صـــارَ درب الخنـــى والوشـــاة ... وســـهمُ النفـــاقِ وســـمُ الهـــذر

يســـوقُ الخلائـــقَ كالمومســـات ... أســـيراتِ سُـــقمٍ، ســـرى واســـتَعر

ولا يشـــربُ الحـــرُّ داءَ الشَّـــكاة ... ولا يُغـــرِقِ العمـــرَ في المنتظـــر

ويُبْصـــرُ بـــالروح مـــا هـــو آت ... ويشـــرقُ بالبشـــر أنَّـــى حضـــر

تغنَّـــتْ بأحلامـــه العاديـــات ... بصـــبحٍ يدغـــدغ قلـــب الحجـــر

يميـــتُ نفـــوسَ الـــونى اليائســـاتِ ... ويبعـــثُ في الـــرِّوحِ أسمـــى الزَّهَـــر

فـلا الخـوف ينجـي ضـعافَ النفـوس ... ولا اليـــأس يجلـــو قتـــامَ البصـــر

وللقلـــبِ أشـــواقه الباسمـــات ... تـــرد الصـــحارى ربيعـــاً خضـــر

❑❑

هذا وطني .. وهذا نشيد انتمائي

□ نوار سلوم*

أبجدية السنديان ..

ظلال الزمان العتيق ..

حطب .. مخبأ لكسر صقيع الروح ..

قصيدة أتعبت شعراءها .. ولم تنتهِ ..

مفردات التكوين .. وما انتهت ..

هدأة الريح على ضفاف شال من حرير ..

أنت يا وطني ..

حكاية للبحر ..

سنابل عمرت في خصورها .. معابد من ذهب ..

وأبت أن تركع للشمس ..

ريشة سقطت سهوا .. من جناح ملاك في السماء ..

واستوطنت ها هنا ..

بلاد تقمصت وجه الياسمين ..

وثغر الزنابق .. وهوية الأبدية ..أنت يا وطني ..

والآن .. تخونك النوافذ المفتوحة للصباح والأمل ..

لتستبدل ما في الأفق من بلابل ..

بغربان وغيم أسود ..

يخوننا الربيع حين يغمس ريشته الخضراء ..

في وعاء الخريف الأصفر ..

و يرسم خصور أشجارنا ..

كما تشتهي أصابع الموت ..

الآن ..

يستريح البحر على خد المدينة ..

ويعلن الحداد في المملكة البحرية ..حيث تنحني الأشرعة ..

وتفض الأمواج أصابعها المتشابكة ..

وتنتهي أعراس النوارس ..

ثم تغلق الريح باب المرفأ الأخير .. وتحمل
عكازها وتمضي ..

إلى وطن آخر ..

الآن .. يخرج الليل من زنزانته ..

ويقتل الحراس عند معابر الشمس ..

تخرج الذئاب من كتب الفوضى ..

من مدن الضباب تخرج ..

لتعمر حضارة المساء .. في برارينا ..

الآن ..

ينكسر الكأس الذي أرضع شفافيته ..

لوردة خبأتها السنون في خاطره ..

فأشواك الورد .. ثارت في حضن الكأس ..

الآن .. وكم صقلوا الآن وحولوها ..

إلى أنة وأنين ..

كم خلعوا عن الجرح .. صفصاف ضفافه ..

كم جردوا أسماءنا .. من الهوية والمعاني ..

كم توسدوا دمعنا .. وإن جفت دماؤنا ..

شربوا دمعنا ..

كم عبؤوا في مفرداتنا ..

قصائد النصل .. وحكمة النصل .. وما
ادعوه من طهر النصل ..

و قدسية النصل ..

كأنما أجسادنا قرابين ..

لشهوة هذا النصل ..

متعب وجميل .. أنت يا وطني ..

وبين السنبلة والرغيف ..

سفحت من عمرك آلاف السنين ..

بين السنبلة والرغيف ..

بنيت عشا دافئا .. عمرته ..

بحجارة روحك ..

فما عرفت حناجرنا الجوع ..و ما ضيعنا
أبجديتنا يوما ..

لم نسافر صوب الأفق .. كي نتوسد السماء
..

أو كي نقطف المطر .. من غيمة حبلى ..

لم نتضرع بألف وسادة رملية للبحر ..

كي نستعير موجة .. تحمل أشرعتنا ..

لم نتبع النحل يوما ..

كي نوجه بوصلتنا .. إلى بلاد الأقحوان ..

ولم ننخدع يوما ..

في التشابه السرمدي ..

بين التواء المنجل .. وقوس قزح ..

لم نخرج النار من سراجنا العتيق ..

كي نسلّم ليلنا .. لغرور المصابيح ..

لم نتلعثم حين كنا في المهد ..

ونطقنا اسمك الكحلي ..

لم نعبئ في جباهنا .. ضباب الأيام ..

قضينا هذا العمر .. بجباه من شموس ..

فاهدأ قليلا ..

نحن مازلنا هنا ..

نحن أبناؤك القدامى ..

من صليب يخدش في علوه .. كبرياء الغيم ..

إلى هلال يستدير جمالا .. كابتسامة الأنبياء ..

خلقنا ..

وكما الحقيقة .. نهضنا واثقين ..

ندفع عنك فك التاريخ المشرد ..

كي نحمي وجهك المنقوش ..

فوق جدراننا العتيقة ..

نهضنا ندفع عنك .. شهوة النسيان المطلق ..

نسوّرك ..

كما البحر يرسم حدود الأبدية ..

حول زورق تاه عن الشمس ..

نسوّرك ..

ونرسم ضلوعنا حول جغرافيتك ..

فعلى الشمال ترتمي قاماتنا ..

وجذورها في الأرض تتشابك ..

مع تاريخ السنديان .. وأجداد الصنوبر العتيق ..

وفي الشرق غمسنا كحل العيون ..

بعباءة الرمل الأصفر ..

فتعلمنا كيف نروض جموح الرمال ..

بنينا الخيمة والقصيدة ..

وسقينا عطش الصحراء ..

من عرق جباهنا المرفوعة أبدا ..

للشمس والنهار السرمدي ..

وفي الجنوب .. أوقدنا شمعة الروح ..

وجلسنا نهزأ من كل الأعاصير التي ..

سقطت خيبة وضعفا ..

أمام شموعنا الفتية ..

وعند أقدام البحر ..

قطعنا آخر حبل سرة .. مع أمنا الريح ..

فعادت إلى جزرها ..

ومضينا نحبو فوق بيادرك ..

نحن أحفادك القدامى .. وإليك ..

نرفع القصيدة خاشعين ..

ولأنهم سرقوا إيقاع القصيدة ..

فلنا في شهدائنا .. إيقاع جديد ..

فمن أثواب الزنابق نهضوا ..

من خصور اللغة التي ابتدأت رحلتها ..

بألِفٍ شامخة لا تنحني ..

من سفر البيادر صوب ضيعة القمر ..

من كتب الرسم .. ومحبرة الشعراء نهضوا ..

نهضوا ..

يصقلون الفولاذ من أضلاعهم ..

يستبدلون المعاني كيفما شاءت خطاهم ..

فعلى ذراع بنادقهم .. حطت حمامة وسلمت هديلها ..

لأجنحة رصاصهم ..

فأبدعوا ملحمة السلام ..

نهضوا ..

والموت دميتهم الوحيدة ..

يصففون شعرها كما يشاؤون ..

يحيكون لها ثياب العيد ..

خلف رتابات الليل والنسيان ..

لم يتبسّم ثغر الموت ..

إلا بين أصابعهم .. وأبجدياتهم الخضراء ..

لم يرقص الموت رقصته الفينيقية ..

إلا على أناشيد الياسمين ..

فوق بيادر بنادقهم ..

والموت .. الموت لوحتهم الزيتية .

انعكاس صورتهم في المرايا ..

صوتهم الباقي ..

كأس عشائهم الأخير ..

كأنما لم يولدوا بعد ..

كأنما لم يكونوا ..

حسنا .. هل عرفت يا وطني سر احمرار القصيدة خجلا ..

من أولئك الذين لم يكفوا عن الموت ..

منذ ألفي عام ونصف ..

لأجلي ولأجلك ..

و أجل الزنابق التي ترضع شهوة الحياة ..

تحت سياج جدتي العتيق ..

هؤلاء .. يبرعمون هذا المساء ..

قمحا ونشيدا متجددا ..

يبرعمون الروح والولادة ...

يبرعمون دفاتر الرسم أقواس قزح ..

و يخلعون عنها الفراغ واللاشيء ..

يبرعمون التين والزيتون ..

و إن شاءت مشيئتهم ..

زرعوا البحر قامات حور وغار ..

فلهم وحدهم .. أُعطي سر التكوين ..

ولهم وحدهم ..

نرفع خاشعين ..

هذي القصيدة ..

ونعمدها براية خلعت عن الفضاء ظلمته ..

و تمرست امتطاء الريح ..

إليهم وحدهم .. إليك وحدك يا وطني ..

نرفع القصيدة خاشعين ...

□□

أنت الأعز

❑ مرام النسر*

إلى قائد ذي جلال وبأس
إلى أمة النصر من كل يأس..
إلى جيشنا.. والنفوس الأباة
إلى من تصدى لروم وفرس..
عليكم سلام من الله آت..
وأزكى الصلاة على كل رمس..
بلادي.. وإن شط عني المزار
وعاث الدمار وأدميت أمس..
بلادي.. وإن شاع موت الطيور
وذاب البخور على بطش ترس
وأغرى بك الموتُ كل الطغاة
وجف الفرات وفارقت قيس..
سأبقى على العهد إن النسور
تمايز في الحرب عن كل جنس..
ويقضي العرين بسحق الغزاة

سنلقي على سمعهم ألف درس..
بلادي.. لنا النصر إن الإله
تجلى على الشام في ليل أمس
وألقى على الشعب آيات نور
إلهي.. قيامك في الشام عرس
فطوبى لأرض بها الأنبياء
ولحن الإباء وبدر وشمس..
وطوبى لنا بالمليك القدير
وحامي العروبة من مس أيِّ مس
لبشار تعنو جميع الجباه
وننجو بقربك من ريح نحس..
فأنت الحسام
وأنت اليراعُ
وأنت الأمين
وأنت الأعز

❑❑

عَيناي زرقاءُ اليَمامةْ

◻ محمد سعيد العتيق*

يَا نَاقةً لو تُخبرينَا مَا جَرَى
عادٌ تعُودُ وَ نحنُ آخرُ مَنْ دَرَى

*****

وَ الأُفقُ عجَّ بهِ الضَّباب فَسَدّهُ
مَنْ لِي بعينكِ يا يمامَةُ كَيْ أرَى

*****

أرتابُ.. أشتَمُّ المُريبَ مِنَ الشَّذَى
وَ المَاءُ غَادَرهُ الرَّوَاءُ فاقفَرا

*****

وَ أنَا المُشتّتُ بينَ أمسِي أو غَدِي
أملٌ تنازَعَهُ الضّياعُ وَ بُعثرَا

*****

وَ الشِّعرُ للمُرتَابِ رِحلةُ واثقٍ
فيهِ السَّرابُ علَى الثُّرابِ تنَمَّرا

*****

شِعرِي وَ رُوحِي مثلُ إبطَي باشِقٍ
يتنَازَعَانِ الرِّيحَ رِيحًا صَرصَرَا

*****

أسكنتُ زرقَاءَ العُيونِ علَى الذُّرَا
كيمَا أُحاولُ فِي الدُّجَى أنْ أبصِرَا

*****

رؤيايَ ماءٌ ليسَ يَنفَدُ خِصبُهُ
أبدًا يُفَتِّقُ في القَصَائدِ أخضَرَا

*****

هـذي الحقيقةُ مرَّةٌ وَ مخيفَةٌ
يَكفِي المُزيِّفُ دفنَ حقٍّ فِي الثَّرَى

*****

وَ على هشيمِ الحلمِ نحملُ وَهمَنَا
وَ سَيَسقُطُ الوهمُ المُحلِّقُ في الكَرَى

*****

يا أمّةَ الأمجادِ أودَى مَجدُهَا
ماءٌ تلوَّثَ وَ التُّرابُ تعذَّرَا

*****

ذاكَ الغُرابُ معَ السّفينَةِ عائِدٌ
قتلَ النَّقاءَ وَ عاثَ فينَا المُنْكَرَا

*****

يَا نوحُ ما بالُ الغرابِ مُعربِدًا
وَ الابنُ صَعَّدَ في الجبالِ ليَثأرَا

*****

فرعونُ صَالحَ بَحرَهُ لكأنَّ مَا
ماءُ القَداسَةِ منْ خُطاهُ تكَدَّرا

*****

أربَى اليهُودُ على شَتَاتِ ضَيَاعِنَا
حاخَامُهُمْ بدمِ الحَرائرِ أبحَرَا

*****

أزرَى بنَا الأعداءُ صرنَا سلعةً
نُشرَى بفلسٍ في المَزادِ وَ نُشْتَرَى

*****

هذا صراخُ الحوتِ يُسكِتُ صوتَنَا
وَ يضيعُ يونُسُ في الظَّلامِ إذَا سَرَى

❖❖❖❖❖

نَظْمًا وَ يوسفُ بالمَزادةِ قَائمٌ
منْ مثلُ يوسفَ في الخلائقِ مَنظَرَا

*****

وَ هجرنَا ذاكَ الجُبَّ رغمَ ضيائِهِ
كَيْ نُطفِئَ الأنوارَ كَي نَتحسَّرَا

*****

وَ الأسودُ الدُؤَليُّ عافَ حروفَهُ
وَ علَا غَشيمٌ وَجهَنَا وَ المِنبَرَا

*****

وَ تقاذَفتنَا كالرِّياحِ حداثَةٌ
رَجَمتْ بتغريبِ الهُويَّةِ عنتَرَا

*****

وَ كَذَا المعرِّي دِيسَ رأسُ قصيدِهِ
هُمْ حَرَّقُوا لاميَّةً للشنفَرَى

*****

إنَّ التَّغَرُّبَ وهمُ غرٌّ حالمٍ
فِي روحِ ذائقةِ الورَى مَا غيَّرا

*****

عذبُ القَصيدِ دمُ الوريدِ لطَالمَا
أروَى الصَّدِيَّ منَ الرُّضابِ وَ أسكَرَا

*****

وَ منَ الأصالةِ أغصُنٌ يا حسنَهَا
هيَ أورقتْ وَ الكونُ منهَا اخْضوضَرَا

*****

ياللمَذاهبِ كمْ أحارُ بعدِّهَا
داءٌ تمكَّنَ فِي البلادِ تجذَّرا

*****

دينُ الإلهِ موَحِّدٌ هُوَ واحِدٌ
خُذْ يا صَديقي من سَناهُ الأنوَرَا

*****

وَ بَنيتَ هذَا الكونَ منْ ضَوءِ الرُّؤَى
والطيرُ يأكلُ منْ بِذَارِكَ سُكَّرَا

*****

أنتَ الخليفَةُ فِي الدُّنَا طُوبَى لِمَنْ
أثرَى الحياةَ بمعصَميهِ وَ عَمَّرَا

*****

أفسَدْتَ - لا تَربتْ يَداكَ - أمَا تَرى
طيبَ البَقاءِ إلى الوَراءِ إلى الوَرَا

****

زورٌ بهِ التأريخُ يُفسِدُ حاضِرًا
بئسَ اللئامُ الكاتبونَ مُزوِّرَا

❖❖❖❖❖

إنِّي أرَانَا ثلجَ صيفٍ عابرًا
وَ الأرضَ موتًا زاحفًا مُتفَجِّرَا

*****

سئِمَ الزَّمانُ منَ السَّفاهَةِ وَ الخنَا
هيهاتَ أنْ - ذَنْبَ السَّفاهةِ - يَغفِرَا

*****

وَلَّى الضّياءُ وَ غَالهُ ليلُ الدُّجَى
وَ عليهِ قِزْمُ التَافِهاتِ تَأمَّرَا

*****

قبَسٌ منَ الغيبِ المُشعشِعِ جَاءَنِي
وَ قميصُ يوسفَ بالبَشَارةِ أُحضِرَا

*****

عشرٌ منَ الأخْوانِ أودَى ذكرُهُمْ
وَ الكَوكبُ الصِّدِّيقِ شَعَّ فَأَبْهَرَا

*****

فِي السِّجنِ كانَ المرتَجَى فَرَجُ الفتَى
صَارَ الأميرَ وَ سجنُهُ قَد نُوِّرَا

*****

ألفٌ عجافٌ لو حَظيْنَ بيوسفٍ
آبَ الرَّبيعُ إلَى الزَّمانِ وَ أَزْهَرَا

*****

وَ لعادَ مجدٌ للأنامِ مَعَ الضُّحَى
شمسٌ وَ تُشرِقُ لو هزمْنَا خَيبرَا

****

لاشَكَّ فِي أنَّ السَّماءَ خريطَةٌ
رسَمتْ عروبَتَنَا وَ حلمًا أمطَرَا

*****

وَ علَى ضفافِ الكَونِ تُزهِرُ أحرفِي
حتّى غدتْ صُبحَ الأماني مُسفِرَا

*****

يَا لائِمي أقصِرْ - ثَكلتكَ - إنَّني
أوقفتُ شِعريَ للحَقيقةِ مَعْبَرَا

*****

نَحوَ النُّجومِ الزَّاهرَاتِ يَشُوقُنِي
مجدُ الجنودِ الزَّاحفينَ إلى الذُّرا

*****

حيثُ الشَّآمُ كمَا العَروسُ تَزيَّنَتْ
والنّصرُ هلّلَ فِي دمشقَ وكبَّرا

*****

□□

قصائد

□ نديم الخطيب*

المنفى

من يرغبُ أنْ يعرفَ،

أسرارَ التنينِ المسحورِ،

بوادي الغيلانْ..؟

ويحوكُ الأنجمَ في شالٍ،

يُهديهِ..

لأشقى صعلوكٍ في الأرضِ،

ويسموَ فوقَ همومِ الأقزامْ ..؟

من يرغبُ أن يُجلدَ بالصمتِ،

ويغفوَ في بطنِ الحوتِ،

لينجوَ من آخرِ طوفانْ..؟

فليعبرْ بابَ المنفى..

* *

كنَّا في التيهِ،

وكان اليأسُ يشكلُ منَّا هرماً،

يتسلقهُ جرذٌ،

يحلمُ أنْ يقطفَ غيمةْ

كنَّا محكومينَ بلعنةِ سيزيفَ،

وما كانَ لنا

أنْ نفركَ فانوسَ علاءِ الدينْ

نتخفّى في هيئةِ نبعٍ،

مُنسكبٍ من مُقلةِ عصفورٍ،

يروي بضعَ زهيراتٍ،

نبتتْ فوقَ ضريحِ نبيٍ مجهولْ.

كانت أفراسُ الحربِ سُكارى

والريحُ تغالبُ ضحكتها،

من أغنيةٍ،

غنّاها عرّافٌ،

للعابرِ قوسَ النصرْ..!!

* *

لم يفقسْ هذا المنفى ،

من بيضةِ رخٍ،

لم تَحرسهُ عنقاءٌ،

والشاهدُ ثعبانْ..!!

***

الاغتراب

نتقاسمُ الرؤى

يا خِلْقَةَ حالمٍ ،

في خلوةٍ عن الورى،

نحددُ أبعادَ الليلْ

ونطوي كنهَ النهارْ

* *

أبكرٌ هذه الشهقةْ..؟

تمضي..

إلى حيثُ يتكوّرُ الزمنُ..؟

في منأى عن لعبةِ التعددِ..؟؟

* *

محكومٌ هذا العقمُ،

يستبقَ استلابَ ذاتهِ،

قبلَ أنْ ينبلجَ الاغترابُ،

من ثنايا الرهبةِ المتوفزةِ للسقوطْ.

* *

لن تميسَ باسقاتُ النخيلِ،

فرياحُ الخريفِ صافنةٌ،

تُخاتلُ نشوةَ الإثمْ..!!

***

الموت

صولجانُ الحقِّ مُشرعٌ،

يتفرَّسُ نواميسنا.. فتذوي

يتقرَّى رؤانا المشرئبةَ للمنتهى

فَنسترُ عُرينا

في مفرقِ العدمْ.

* *

حينَ نُقسرُ على حثِّ الخُطا،

ينغلقُ علينا كنهُ الحدثِ،

فنسطحُ الأشياءَ،

ونُجمِّعُ الزمنَ،

في حيزٍ ضيقٍ كنفوسنا ،

مظلمٍ كرؤانا . . !؟

* *

تتبجسُ حياةٌ خلفَ السترِ،

هي منَّا حين نهوي كالشهبِ،

ومضةٌ تدورُ ألفَ دورةٍ ،

غالَها اليقينُ،

فتجشمتْ رزءَ الانبجاسِ،

حين أغواها الصدى.

* *

نخاوذُ الصمتَ،

بابتسامةٍ عرجاءَ،

وخوفٍ مترعٍ في نفوسنا ،

من رهبةِ لقاءٍ،

نداورهُ كيرقةٍ أبتِ التحولَ،

والشرنقةُ هاجسٌ،

والزمنُ نكتريهِ بأجسادنا.

* *

أيْ جلجامْش

يا سليل الوركاء

طواكَ الثرى..!؟

□□

القصة

القصة..

هيلينا..

❑ ميرفت عثمان*

مـا كـان المطـر المتسـارع في هطولـه مـن مـزن ذاك المسـاء الكئيـب إلا أقـل مـن دمـوع احتبستها طوال شهر كامل وانفجرت الآن كانبجاس نبع من بين صخر لطالما منحتَ نفسك تصور صلابته وقوته. كان جلوسها في المقعد الخلفي الذي يلي السائق يمكّنها من رؤية عداد السرعة الذي ناف عن العشرين بعد المئة فلماذا شعرت إذاً ببطول الطريق ! وعلى الرغم من أن الساعة ما زالت الرابعة بعد الظهر فإنها رأت الظلام يلفّ كل شيء حولها أهو العتم يعشش في زوايا القلب ؟!

هيلينا هذي الصبية التي تشعر أنها تجسد كل الآلهة الإغريقية، هي عشتار وفينوس وهي حتى زيوس ..هيلينا تبكي الآن ..يالتعاسة كل الآلهة الإغريقية!.

وصل البولمان إلى الاستراحة، في حمص، واستيقظت هيلينا من غوصها في عُمق الذكرى إذ قرع باب الغرفة، فُتح بهدوء، برزت عينان حانيتان تغوصان في وجه كتبت التجاعيد بعض رسائلها وأخبارها عليه، قالت الأم: أتودين شرب القهوة معنا ؟نحن في الصالة، وعاد الباب ليغلق بهدوء كما فتح .

هل تفتح الأقدار أبوابها بالطريقة ذاتها ومن ثم تغلقها؟! لماذا تشاء الأقدار وتنفذ مشيئتها بالفتح والإغلاق متى تشاء؟! وأسكتت هيلينا هذه الفكرة التي شعرت أنها أكبر وأكثر اتساعاً من قدرتها الآن وفي هذه اللحظة بالذات إلى أن تجعلها محور الجدل، الجّدل! الديالكتيك ..وعادت ثانية إلى الإغريق، أكان من الضروري أن يسميها أبوها هيلينا ؟!

هيلينا، ولم لا؟! قد يكون جدها الإمبراطور فيليب.

لم تفتش هيلينا في القواميس العربية عن معنى اسمها لأنها اكتفت حسب رأيها بالمعنى الكبير المتعارف عليه في العائلة، تمازج الشرق والغرب والتمازج انصهار وإعادة تركيب في لون واحد، يا الله! ما أجمل اسمي! همست في نفسها. آنذاك وقبل ألفي عام وربما أكثر.. أشرقت شمسٌ من الشرق، وحُكم العالم من الشرق بنفس ممتزج من شرق وغرب ،لكنها لم

---

* قاصة سورية.

تكن تمانع أن تُسمى "القاهرة، أسوان، شام، دمشق"، لم لا؟ وقد التقت بصبية تونسية في ربيعها الثامن عشر اسمها بيروت وأخرى صبرا، لم لا؟ هل يمكن للغرب العربي أن يكون أكثر عروبة من أهل العروبة! قرع باب الغرفة من جديد ،فتح بهدوء ،أطلت هذه المرة أختها الصغرى التي أنهت جولتها اليومية مع الفلوت والأكورديون، قالت بهدوء: "القهوة بردت "وعادَ الباب ليُغلق بهدوء. لكن الذكريات لا تطرق باب الذاكرة بهدوء، ولا تطرح نفسها بهدوء، بل ها هي تتسابق في الحضور لتتسارع عند باب الذاكرة متزاحمة تزاحم ركاب السرفيس عند خط (جوبر – مزة)، لا احترام صغير لكبير، ولا تفضيل رجل لامرأة، أو إيثار شاب لشيخ .

جوبر – مزة، مدّ هنا يده صاعداً بشكل سريع، مشيراً إليها أن هاتِها يدك، وشعرت بشخص يدفعها جانباً ليصعد قبلها، وكان وليد قد صعد وحجز لها بجانبه، وعندما انتهى القتال عند الباب صرخ السائق فيها هيا، بسرعة، خالفنا الشرطي يا الله يا أختي"

كان الصمت سيد المكان، بعد أن كان الحب، وكان الخجل من أن يقول أحدهما للآخر أنا منزعج منك الآن، بل الخوف من أن يكون إيذاناً بفراق، فاكتفى كل منهما بالصمت، لماذا سمحت هيلينا أن يسود الصمت؟! .

قفزت من سريرها ناسية أن يدها في الجبيرة، تذكرت عندما داهمها الألم نتيجة الحركة السريعة لكنها مشت إلى النافذة، وقفت، تتأمل، وترصد حركة الحياة في اللحظات الأولى من الصباح تنطلق العصافير في كل اتجاه تريد، تمارس رغبتها في التحرك وفي إحضار زادها، وفي الحديث مع بعضها، وفي الصراخ، ترنم، ولربما تبتهل أو ترنم، ولربما هذا العصفور على ذاك الغصن يغني أغنية شوق أو وداع، أو ربما غزل، ولربما ذلك يتلو بيانه الانتخابي ليكون قائد سرب العصافير في رحلتهم الخريفية المغادرة .هي الحرية إذاً.

هيلينا الهادئة، كما كتبت لها كل معلماتها في صفحة جلائها المدرسي، متأملة أيضاً بامتياز . ولطالما اعتقدت أن في تأمل الطبيعة آياتٍ للبشر ولو أدركها البشر لاستطاعوا تنظيم حياتهم ولعاشوا في سلام، تتدفق الأفكار في ذهن هيلينا وهي تستمر بتأملها لسرب الحوم المغادر، لحمامة حطت قرب أخرى في عش ما زال في بدايته. أهو هديل صباح الخير، أم عتاب أنه عشّي وأنتِ أخطأت العنوان؟ أم حوار أن تعالي نتعاون في بنائه واذهبي لإحضار القش؟! أم كانت رشوة جعلت إحداهن تغادر وتتنازل عن مناقصة العش للأخرى؟ أفي حياة الحمام حتى سيطر الفساد؟؟! هزت هيلينا المتأملة رأسها رافضة فكرة أن الحمام يمارس فسادنا، فساد البشر.

لماذا تمارس العصافير فسادنا ، وهي تستطيع أن تكون اليوم هنا وبعد غد هناك الذي يبعد مئات الكيلومترات ،دون أن تحتاج لهوية ،أو لجواز سفر عند الحدود والحواجز التي

فرضت على مساحات الياسمين ،ما الذي منع صهيل خيل صلاح الدين عند أعتاب القدس من أن تبوس طريق القديس بولس في الشام ، الطريق الذي أعاد إليه نور عينيه المطفأتين ،ما الذي منع دفوف زجليات كسروان أن تصدح لترقص معها عناقيد وتفاح برشين وكفر سعادة والمشتى؟! ما الذي قطع الطريق على ناي شط العرب أن يوصل صوته المبحوح إلى ضفاف الفرات؟! هديل الحمام ، وتغريد العصافير والأجنحة المصفقة هنا وهنا وهنا ، وهناك لا يمكن أن تمارس مع أسراب الفراش وانحناءات النارنج الذابل والأقحوان الذي يستيقظ ويعود للنوم كميقات للزمن ..لا يمكن أن تمارس الفساد.. فهي تمتد على مساحات قطع أوصالها سايكس بيكو وأمعن التقطيع أوسلو، وأمعن الحرمان والقطيعة كامب ديفيد ووادي عربة، وزاد ومكن لهؤلاء نفسٌ دنيئة إضافية تقفز فوق ما عاقها من حدود... بالعملة الصعبة... بالعملة الصعبة تعمي عين الرقيب والحسيب لتقفز فوق حدود لا من أجل سقيا ياسمين الشام ليزداد تعريشاً، أو تسميد بندورة سهل الخراب أو حصاد قمح الجزيرة بل لحصد الرؤوس ومعها القلوب ..لا ..لا يمكن للحمام وأسراب الفراش أن يمارس فسادنا.

مرة أخرى يفتح باب غرفة هيلينا دون أن يقرع ...ابنة أختها ابنة العاشرة لا تؤمن بالاستئذان والخصوصية .. تعتقد أن الحرية هي أن تفتح أبواب الآخرين وقتما تشاء ((خالتو.. الفطور جاهز)) رمقتها هيلينا بعتب، هزت رأسها أن نعم أنا قادمة ثم مشت باتجاه الباب لتعيد إغلاقه إذ تركته الأخرى مفتوحاً .لأنها حرة .. لا تريد إغلاقه... كيف لنا أن نوصل معاني الحرية إلى الجيل الجديد!.. سألت نفسها.

جلست أمام حاسوبها.. بدأت تقلب في ملفاته ..لا لتبحث عن شيء محدد بل في قرارة نفسها تبحث عن شيء محدد.

كل شيء حولها يدور وتشعر بدورانه.. تحسه.. تراه.. حتى دوران الأرض حول نفسها وحول الشمس، هيلينا... أيتها الآتية من مكمن غريب.. من غياهب ماض جميل... حيث تتبرعم الأيام أقحوانا"ضاحكا" .. وتتراكض السنابل المشقرَّة في سباق لملء مساحات بينها وبين الشمس رسائل عشق سرمدية ،هيلينا...هيلينا... ما زال اسمها يرن في أذنها بصوته الرخيم الذي لا يضاهيه صوت لإنسيٍ في الجمال، حتى أن اسمها كان يعرش آلاف عرائش ياسمين يجوب زواريب الشام العتيقة، كلما نطقه بصوته،كلما ذكر اسمها بصوته ((هيلينا.. حبيبتي هيلينا)) يصير لها جناحان، جناحا فراشة تمتلك كل أسباب الفرح والجمال .. فقط لأنه ناداها... حتى باتت تحس أنه مركز الكون.

(هيلينا .. وصل السرفيس ،هيا انزلي).. قال لها وليد، مشيراً بيده للباب، تركهما السائق المجنون وراء سرفيسه الفأر الذي ملأ اشكمونه فضاء الشام بغازاته.

(أتودين الدخول إلى هذه الكافتريا؟) قال بصوت خال من الشغف المعتاد لمجالستها .

(ليس معك سوى نصف ساعة، لا داعيَ للكافتريا) ردت بصوت خافت

(أخبارك؟ خلال الفترة الماضية) سألها ليكسر الصمت... فقط .

(الفترة الماضية، قل الشهور الماضية، حيث المخابرة الهاتفية نادرة ومسروقة من عمر الزمن) بصوت مشوب بحزن دفين ، وعتب واضح ردت هيلينا.

(مشغول، بأهلي.... تعلمين).

كتمت هيلينا ردها على عبارته تلك، لأنها تعلم إلى أين سيقود هذا الحوار، الحوار؟؟! هل حقا دار بينهما يوما حوار؟ وهل كان كل منهما يعرف معنى كلمة حوار؟ وهل لهذه الكلمة وجود في البيت العربي أصلا"؟ الحقيقة كان ما دار بينهما يشبه أي شيء وكل شيء إلا الحوار، كانت عبارات مقتضبة، سريعة، مختصرة، كاختصار نصف الساعة تلك التي خصها لها من وقته قبل موعد سفره الضروري كما أخبرها عند احتجاجها (تحجز لتسافر لحظة وصولي الشام؟!).

(هكذا هو الظرف .. هناك شخص ينتظرني... شغل). عبارات باردة، خالية من حرارة شوقهما لسماع صوت أحدهما للآخر كما كان الأمر.

(ستشتغل إذا" ؟)

(إم)

(هناك؟؟)

(إم...)

(راتب مقبول ؟)

(إم)

عبارات مبتورة، مقشمطة، على وصف جدتي لبلوزات صبايا اليوم، وأخيرا ...أسعفها ((اللابتوب)) وجدت الأغنية التي خصها بها never can change my love for you

سمعتها أول مرة معه، والآن؟ هو الغائب الحاضر، يشاطرها زوايا غرفتها، وكلمات أغنيته،

Never can change my love for you ، ربما في هذه المرة تكرر استماعها للأغنية مئة مرة وكأن اللاوعي عندها يستحضر "وليدا" من خلالها.

هل حقا لن ينساها؟ هل حقا عندما يطلق العشاق وعودهم لبعضهم يكونون صادقين؟ أم مأخوذين بلحظة العشق الساحرة؟

بدأت دموعها تنهمر انهمار شلال من علٍ، شلال دافئ، يحمل دفء مشاعرها، وحرقة الألم والخوف والانزعاج والحب، وكل المتناقضات ،هي الدموع ذاتها التي انهمرت عندما كانت ترقب عداد البولمان، إذ نزل الركاب جميعا ، في استراحة حمص إلاها ، نزلوا دون وجل أو خوف من أن الموقع غير آمن ، كان كل شيء هادئا ، إلا نفسها، كل شيء اعتياديا إلا نبضها ، كل شيء هنا ، إلاها ..هناك ، وهناك حيث تعلقت عيناها به يتركها وحيدة على رصيف الشارع الذي قاسوه مرارا وتكرارا بدل الجلوس في كافتريا ،هناك ..ترقبه يقطع الشارع نحو التاكسي.

هناك ..حيث لم تسمعه ،كانت تسمع نبضات قلبها الثائر ...ثائر؟؟؟ ماذا يعني ثائر؟ لن تبحث في القاموس عن معنى تلك الكلمة ،إذ لدى هيلينا قاموسها الخاص ،وكلمة ثائر لديها ترتبط بأمرين، الأول، زميل لها في المرحلة الثانوية، كان هادئا لدرجة البلادة، بطيئا كسلحفاة ،نائما أغلب الأوقات، كان اسمه ثائر!!!، والثاني، البراكين، ثوران البركان الذي يمثل موادا" تغلي وتغلي باحثة عن نقاط الضعف في القشرة الأرضية... فهل كان قلبها سينفجر كما البركان آنذاك؟! نعم.

وتركته يصعد في التاكسي وحيدا وهي تتفرج عليه...و تغيب به السيارة الصفراء بعيدا... بعيدا... حتى يختفي.. الأرض من حولها فارغة، الشارع المليء بالمارة.. فارغ، الزمان متوقف، حتى الشمس .. توقف نورها فأعتم قلب هيلينا، رأت نفسها وحيدة .. هناك، غاب وليد عن ناظريها، وهي تحس أنه اللقاء الأخير.

قُرع باب الغرْفة وفتح بسرعة هذه المرة: (مفاجأة أليس كذلك؟.. مرحبا، كيف حالك؟ الحمدلله على السلامة..)

تداخلت أصوات بعض الصديقات اللاتي توافدن للاطمئنان عليها، وبدأت الأسئلة تنهال عليها: (هيلينا.. آه.. يدك ،الجبيرة، هل الكسر خطير؟)

(هيلينا.. ما هذه الرضوض؟)

(هيلينا ..هل عينك الوارمة تؤلمك؟)

(آه ..هيلينا سلامتك)

ودون أن تنتظر الأسئلة أجوبة لها ..أُلحقت بأسئلة أخرى هي الأهم لدى الصديقات :(أين حدث الحادث،في أي موقع، وأية ساعة؟،كم عدد الوفيات..؟، و....، و......، و......)

شربن الشاي، وغادرن متمنيات لها الشفاء لكسورها ورضوضها، دون أن يدركن عمق الجرح الذي هو من الصعوبة بمكان أن يشفى أو يلتئم، جرح حبها، جرح وليد الذي غادر بصمت ..في ظل صراخها الداخلي ....

(لا تغادر.. عد لنكمل الحديث، عد لنصل إلى نقطة مشتركة، لا تذبح حبنا وتقدمه وجبة رخيصة على طاولة لم نجلس إليها أصلا في هذا اللقاء العابر، عد وليد ...امنحني فرصة لنفرد أوراق الأنظمة العربية على طاولة لقائنا التي لم نجلس إليها، لأقدم لك الحجج والبراهين إنها تقدمنا وشمس الكون سورية أضحية، ويكون عيدهم، ليمارسوا طقوس أعيادهم المبتهجة أمام "منقل الشوي" الصهيوني يتفرجون على طريقة الكاوبوي والشانزيليزيه "وبغ بن" في تقطيعنا وشوينا، حيث هنا لا تميز هل هذه قطعة لحم علوية أم سنية، ولا تعرف الدم الذي يتبادلون النخب عليه هل هو دم مسلم أم مسيحي، تعال وليد.. وليدي أنا، إلى حضن هيليناك التي بها وثقت ولرجاحة عقلها يوما بصمت).

الصبايا قد غادرن لكن جورجيت عادت فدخلت إلى غرفة هيلينا، فهي الأقرب إلى روحها، جلست قبالتها، طال الصمت، كسرته أخيرا مبتسمة تحاول الترويح عن نفس صديقتها إذ قالت: (هل أنهت هيلينا العظيمة حفيدة الاسكندر العظيم كتابة قصة حبي؟).

كأن سؤال جورجيت أدى الغرض إذ طفت على وجه هيلينا ابتسامة أو شبه ابتسامة وقالت: (كأن قصة حبكما جورجيت ومحمد ستستبدل بقصة حب استباحته السياسة وسحق تحت أقدام وحش الخلاف السياسي).

(ماذا تقصدين ؟!) سألت جورجيت مستغربة .

(هل فعلا تحبينه يا جورجيت؟ هل فعلا ذابت بينكما كل الاختلافات؟،هل هناك اختلافات أصلا؟ في حين أني ووليد ،العاشقان اللذان لم تجمعهما فقط محابس الخطبة بل كل ما هو متفق عليه في هذه الدنيا، والحياة الأخرى، والوسطى والعليا إذا شاؤوا، فرقتنا عاصفة تهب علينا وعلى الأرض التي ربتنا، ووضعنا في اصطفافات وخانات لم نشأها، ولم أفهمها، بتنا هيلينا الموالاة ووليد المعارضة، هيلينا الوادي الشرقي، ووليد الوادي الغربي، أقترب منه فإذ بواد سحيق بات بيننا، أحاول بناء جسر فوق الوادي لأصل إليه، يأتي صاروخ من عمق الوادي يحطم الجسر وتزداد الهوة اتساعا.).

لم تكن جورجيت تعلم بوجع صديقتها التي أخيرا أفرجت عما في داخلها فازدادت جورجيت إنصاتا ونظرت إلى هيلينا نظرة أن أكملي أنا أسمعك.

(للوطن بما يجري جراحات، نركض معا نبلسمها هنا، وفي الوطن بسبب ما يجري تمزيق، نهرول معا نرقِع، لكن كما قال لي صديقي المتقاعد أبو أوس الحكيم لقد اتسع الخرق على الرقع، فماذا نحن فاعلون؟ هل نترك سوريانا تتمزق ونحن نتفرج؟ هل نترك الأوغاد ينهشون طهرها ونحن نتفرج؟ هل نترك الأقزام يحملون أحلامنا ويرمونها في سلة محذوفاتهم ونحن نرمق فعلهم مكتوفي الأيدي، هل نتركهم يحطمون آلاف النجوم التي ما اعتادت أن

تلمع إلا في سمائنا، وأن يجففوا ينابيع الجمال التي لا تنبع إلا من جبالنا ،هل نتركهم يحيون في دواخلنا ذاك البدوي الهمجي الغبي ويعيدون غرسه فينا، لينظر أحدنا إلى الآخر نظرة الاختلاف فإما معي أو ضدي!!! هل ...وهل ... وهل...؟!).

ظل سيل التساؤلات على فم هيلينا حتى تهدج صوتها واختفى خلف الدموع التي حشرجت بها، صبت جورجيت كأس ماء وبدأت بيدها تسقي هيلينا المنهارة، وقد اختلط الأمر عليها، أيا ترى من تبكي هيلينا؟ أتبكي حبها الذي ضاع في زحمة السياسة أم تبكي وطنا يخشى أنه يضيع دون ان نشعر بهول الخسارة ،ودون أن يشعر البعض أن الوطن في خطر يعني جميعنا في خطر.

شربت هيلينا الماء، هدأت، سكنت، سكون من أنهكته عاصفة، لكن هل حقا ستتجاوز عاصفة ابتعاد وليد عنها؟ هو لم يقل لها إنه تركها نهائيا لكنه مشى مغادرا عندما صرخت فيه محتدة مستنكرة أفكاره حيال أزمة البلاد: (أنا مصدومة فيك، أنت تصدمني بطريقة تفكيرك، أنا مصدومة، مصدومة، لك هي سورية، هي سورية).

هو لم يعد إليها المحبس، صحيح أين محبسها؟! أعادوه إليها في المشفى بعدما جبروا يدها المكسورة، محبسها الذي لربما هو السبب في كسر يدها عندما مدت يدها تحت مقعد البولمان تبحث عنه هل وقع هناك؟ في اللحظة التي لم تشعر حينها وحمص خلفهم واستراحة حمص خلفهم ...ما الذي جرى. تذكر أنها سمعت صوت إطلاق نار، وأن شدة الضباب تمنع السائق أصلا من الرؤية، وأن الصراخ علا، وأن جارتها في المقعد حاولت التشبث بها وهي تصرخ (يا عدرا) وأصوات أخرى تقول (يا الله).

النتيجة في ليلة ضبابية ماطرة في السماء وماطرة في عيني هيلينا، النتيجة حادث، الأجسام هنا وهناك، البعض سليم والبعض مصاب.

ركضت هيلينا نحو طفل ملقى على الأرض، تفحصته، حاولت أن تقدم بعض الإسعاف له بما تعلمته من سبل في دروس الفتوة، ولم يكن لديها وقت لتفكر لماذا ألغوا الفتوة بدأت تتنقل بين المصابين دون أن تحس بيدها المكسورة، وتساعد حيثما وجدت إمكانية، إنها جارتها في المقعد، يبدو أن إصابتها خطيرة ،بدأت تحدثها ،تحاول أن تبقيها أطول فترة ممكنة واعية ريثما تصل سيارة الإسعاف،وضعت السيدة يدها على صدرها تلمس الصليب الذي ترتديه عقدا ذهبيا جميلا ،طلبت إلى هيلينا أن تنزعه، ثم فتحت يد هيلينا وأطبقتها عليه، وقالت بصوت خافت ضعيف: (حافظي عليه، أرجوك). يا إلهي ما هذه الوصية؟ ولماذا أنا؟ صرخت هيلينا في داخلها، ثم أرجوك لا تموتي، استيقظي أرجوك... لكن الموت كان أسرع.

ذكرى حادث الأمس لن تدق باب ذاكرة هيلينا، لأنها لن تخرج خارجها.. موت، وفراق، وأوجاع وطن.

أخرجت هيلينا الصليب، مدت يدها به وأعطته لجورجيت التي تفاجأت به (ماهذا؟). (إنه لجارتي في المقعد، طلبت مني الحفاظ عليه، خذيه، خذيه جورجيت).

هزت جورجيت رأسها نفيا قائلة: (لا يا صديقتي، لا، يا إيزيس التي تبحث عن أجزائنا الممزقة وأجزاء الوطن الممزقة لتعيد لملمتها، لا يا هيلينا التي يقبع فيها كل ذاك العشق لياسميننا في باب توما، لا يا هيلينا التي ضحت بحب حياتها الخاص عوضا عن خسارة عشق صهيل الخيل عند سفوح قاسيون، لا يا هيلينا، تلك المئذنة التي تلاصق الكنيسة في باب توما، تحرسها، وتحافظ عليها منتظرة المسيح، ولن يكون هذا الصليب بأكثر أمان مما لو كان معك).

ثم أطبقت لها يدها عليه، واقتربت منها معانقة إياها بكل حنين ومحبة وقوة حتى صرخت هيلينا: (آه ..... يدي.. الجبيرة .).

❑❑

وطن ينزف أملاً ..

❑ إسلام فواز *

ـ كيف حاله ؟

ـ الحمد لله هو بخير ... مات

ـ مات ؟؟!

ـ مات في حادث رجولة

تفوه بتلك الكلمات ومشى، لم يلق بالا لما خلفه في نفوسهم جراء تلك الكلمات. حقا مات في حادث رجولة، الآن أصبح رجلا، ليرحم الله روحك.

كانت القرية شبه خاوية، لا تحوي إلا منازل عدة وبعض المحلات المتداعية ومسجداً صغيراً منزل أيهم كان أحدها، دخله كعادته قبل الغروب، عبلة تحمل في أحشائها طفلا صغيرا، شوه اليأس قسمات وجهها بعد فقد أخيها، أعدت لأيهم لقيمات قليلة من زاد بيتها يجلس مع زوجته حول المائدة، يأكل في صمت؛ يغرق في أفكاره وتغرق في حزنها؛ لا يسمع إلا صوت الملاعق

أيهم لا يعجبه حال زوجته أبدا؛ هو من أولئك الذين يعتبرون الموت على يد إسرائيلي عزة له

نعم هو عز لك ...... أن ينهال أولئك الحاقدون عليك بالضرب .. هذا يعني أنهم يخافون وجودك. أن يحاربوك برشاشات وأنت تحمل حجرا يعني أن حجرك يميتهم .

لا أعرف لم تجدوه ذلا ؟ .. نحن ندافع عن أرضنا وأهلنا ..فالله قال لنا ذلك ...قاتلوا واستعملوا أسلحتكم؛ اصنعوا به مثلما يصنع بكم، إنها حرب مقدسة.

ذات يوم صفعه أحد الجنود حين حاول أن يجتاز حاجزاً نظر أيهم إليه طويلاً، في نظراته

لم يكن هناك ألم.... على العكس إصرار على القتال.... كان رجلا؛ كان يحمل في نفسه كراهية وصمودا وثقة. نعم نحن أصحاب الحق؛ سيموت منا الكثير؛ الآلاف والملايين؛

الأطفال والنساء؛ سيعذب الشباب؛ لن يزيدنا ذلك إلا عزة؛ فهذا طريق نصرنا؛ فالحرب دائما تتغذى على الدماء والدموع؛ وهم بموتهم يدفعون ثمن حريتنا.

عبلة التي فقدت أخاها مفجرا نفسه على حاجز إسرائيلي انتقاما لوالدته؛ لا ترى الأمر كما يراه هو.

عامر فجر نفسه..... مات ومات معه ذاك الإسرائيلي. بذلت روحك ثمنا لماذا ؟ كنت تستحق ميتة أعظم ...لو أنك بقيت معنا ...بلدك الآن بحاجة إليك في أمور أهم. لابد أنه فعل ذلك بدافع الانتقام؛ وانتهى به الأمر أشلاء ممزقة. لكن من وجهة نظر عبلة عامر ضحى بنفسه لترقد روح والدته بسلام؛ فذاك الجندي ذهب إلى الجحيم أخيرا .

هو لم يكن مخطئاً في ذلك؛ فليس من السهل على أحدنا أن يرى والدته تموت أمامه ويقف مكتوف اليدين عاجزا عن كل شيء. ذاك اليوم المشؤوم كان نارا تستعر في صدر عامر؛ كلما خمدت أشعلها الشوق مرة أخرى؛ فحضن الأم لا يوازيه حضن وخسرانه هو الهلاك. وها هو ذا بموته الآن يحقق انتقامه. ليرحم اللّه روحك. لملمت عبلة ما تبقى من الطعام وأعدت الشاي. انقضت شهور ...تناست عبلة ألمها بذاك الطفل الذي يكبر في أحشائها؛ هو عامر جديد سيولد؛ أمل جديد وحياة جديدة. بدأت آلام المخاض تظهر عليها وعينا أيهم تشعان فرحا؛ إنه ابنه الأول ...سيصبح أبا ويربي رجلا. أحضر سيارة وبسرعة اتجه إلى أقرب مستشفى. في الطريق حاجز إسرائيلي .....السيارات تنتظر، نزل أيهم ـ زوجتي تلد؛ أريد أن أمر بسرعة. لم يلق له بالا. ألا تفهم ما أقول ..زوجتي تلد هيا أفسح لي الطريق. خوف أيهم على زوجته وابنه سيدفعه لفعل أي شيء. دفع الجندي بقوة وصرخ في وجهه ..قاتل لعين لن أسمح لك أن تؤذيهما؛ سأمر رغما عنك. ببرود..... خذوه. وصلت السيارة الى المستشفى ....صرخات الطفل تملأ المكان ـ حمدا للّه على سلامتك ..... مبارك يحمل عينين كعينيك. ابتسمت ....ستضم طفلها ...هي الآن أم. جالت بنظراتها في الغرفة ...أيهم ..أين أيهم؟ ـ أخذوه؛ لا تقلقي سيعود . أخذوه؟ ارتسمت بين عينيها تلك الصورة التي كانت تحلم بها طوال فترة حملها (عائلة صغيرة)؛ طفل لا يشبه أمه في عينيه فقط وإنما يحمل قلب أبيه؛ طفل يربيه أيهم على يديه ليصنع منه حجرا يرمي به ذاك الحاقد ذات يوم. لا ... لن تموت يا أيهم ...الوقت مازال مبكرا؛ إنه طفلنا الأول؛ سننجب الكثير؛ سننجب رجالا يحمون أرضنا تعيد لنا الحق؛ أجل سيعود .... سيعود. بقوة أخذت طفلها إلى صدرها وانحدرت على خدها دمعة واحدة؛ دمعة تحكي مرارة ما تجرعته من ألم.

أيام وشهور ... لم يعد أيهم ...ولم تكبر تلك العائلة؛ لكن ملامح ذاك الحجر بدأت تظهر، فعبلة ستصنعه إن لم يصنعه أيهم.

كل ما قاسته من ألم ومعاناة سيظهر أملا وقوة في رجلها الصغير ذاك. أيهم مات تحت التعذيب... مات عزيزا كما كان يقول.... مات بطلا... مات رجلا .

وأنت يا ولدي ستكبر؛ ستصبح رجلا ....ستحارب ....و ستعيد وطنا .

لا توجعك الجراح يا ولدي، فالجرح غالبا ما يكون سببا في ولادة الأبطال كما ستكون أنت؛ امتط جرحك وكن أنت الموجه له، احمله معك حتى تكبر، اجعل منه الغذاء لروحك حين تضعف، فالجرح يا ولدي لا يحتم عليك الموت ......بل هو القوة التي تصعد بروحك إلى أعلى مراتبها، تجاوز سياج الألم ذاك وابحث عن فتحة لتحقق آمالك .

لست وحدك من يحمل وجعا لكنك ستكون من أولئك القلة الذين يصنعون من جرحهم مجدا ....وهذا ما سيميزك، أنت ابن بطل وستكون بطلاً؛ والدك يرمقك بنظراته من السماء؛ يبعث إليك بدعواته مع كل غيمة تمر دون أن تمطر؛ يتمنى لك أن تكون حرا كتلك الرياح التي تحرك كثبان الرمال؛ كن الفخر له، كن أنت العزة؛ كن كما أرادك يوما أن تكون وكن أنت البطل.

❑❑

القصة..

قبر فوق السحاب..

❑ نهار حسب الله *

عشتُ حياة كمن عاش في قطار فائق السرعة، يتنقل ما بين محطة وأخرى دونما توقف..

سافرت بصحبة طفولتي وذكريات من دون أمتعة ولا حقائق، تاركاً خلفي النيران والدخان..

قرار السفر لم يكن محبباً بالنسبة لي ولكنه صدر عن جدي لوالدي الذي صار حاكم أمري بعد أن اختفى والِدي بين الركام الذي خلفه صاروخ طائرة F16 الأمريكية الذي كان بيتنا واحدا من أهدافها في حرب 2003.. ضاع أبي وأمي، تاها تماماً وكأن ظلمة ابتلعتهما، وأرغمتهما على أن يكونا جزءاً من ذاكرة الحرب الأمريكية، عندئذ تكفل جدي بتربيتي، وكان دؤوباً لتعويض ذلك النقصان الهائل في حياتي.

طلع الفجر أزرق باهتاً في السادسة صباحاً من يوم السادس عشر من آب 2006، وبدا الصمت مطبقاً في ذلك اليوم، عدا صوت ديك ينادي وحيداً ويتنازع الحضور مع صوت طلقات نارية بعيدة مجهولة المصدر.. تلك الذكرى التي لا يمكن شطبها من مخيلتي، كونها آخر لحظاتي في مسقط رأسي (مدينة الصدر).

كان عمري وقتها سبعة عشر عاماً فقط.. سرتُ راضخاً لأمنية جدي متوجهاً إلى المجهول طارقاً أبواب البلدان باحثاً عن ملجأ آمن..

كان هجران (مدينة الصدر) أمراً في غاية الصعوبة لأنها لم تكن مدينة بالمفهوم الشائع فمنذ لحظة تأسيسها في ستينيات القرن العشرين واستيطان سكان ريف الجنوب العراقي فيها، ظلت ممزوجة بنكهة الريف والروح القروية التي تسيطر عليها البساطة والعشوائية إلى حد كبير، مثلما امتازت بتداخل بيوتها ذات المساحات الصغيرة وهو الأمر الذي زاد من شعبيتها وخصوصيتها التي انتقلت فيما بعد إلى باقي الأحياء البغدادية الأخرى..

غيابي لم يكن رحيلاً عن المدينة فحسب؛ وإنما ابتعاداً عن الذات وانسلاخاً حقيقياً عن النسيج العائلي المترابط.. كان يوماً ودائعياً جنائزياً ملبداً بالحزن الثقيل.. يومها أودعني جدي أمانة بيد مجموعة من شباب الحي المهاجرين، الهاربين من الموت العشوائي ودواعي الحرب الأهلية التي بدأ فتيلها يشتعل بفضل الفوضى التي تُسير البلد في ذلك الحين.

مضت السنوات عجولة وأنا أتنقل بين البلدان غير آبه بتغيرات الزمن من حولي، حتى بدأت أنسج لنفسي عالماً جديداً هناك، بعدما انفصلت عن الشباب العراقيين الذين سافرتُ بمعيتهم لأن كلاً منهم اختار طريقاً يختلف عن الآخر، فيما وجدتُ نفسي في مدينة سكليسونا السويدية التي تقع على بعد ساعة من العاصمة ستوكهولم.

كانت السلطات السويدية متعاطفة مع قصتي إلى حد كبير، وخصصت لي مكاناً للإقامة كما خصصت لي راتباً شهرياً رمزياً، وكلفت الحكومة أيضا أحد المحامين في ستوكهولم لتولي قضية اللجوء التي تقدمت بطلب للحصول عليه.

بدأت أعيش في سكليسونا وأتعلم اللغة السويدية والعمل على الحاسوب وتصفح الإنترنت إلى أن حَصلتُ على جواز مرور إلى حياة كريمة تحترم وجودي كإنسان ألا وهو الجنسية السويدية..

كنت أرى ملامح وجه جدي الأليف الدافئ في كل وجه عراقي ألمحه في الغربة، ويقتلني الشوق إليه وإلى سيجارته محلية الصنع ودخانها الضبابي الكثيف، إلى سعاله المتواصل، إلى ابتسامته الساخرة، كما هو الحنين إلى النوم على أسطح البيوت أيام صيف بغداد الحار، وإلى أصدقاء الطفولة في مدينة الصدر، وإلى ممارسات بسيطة جداً كنت أمارسها معهم كلعب كرة القدم حافي القدمين على الإسفلت، أو لعبة الشرطي والحرامي، أو الطائرات المصنوعة من أوراق الجرائد أو ألعاب طفولية أخرى لا يعرفها الأطفال هنا في السويد.. غير أن مشاغل الحياة وزحمة التطور في هذا البلد أبعداني عن بلدي الأم لدرجة أني فقدت التواصل معه، وسرعان ما اختُزلتْ علاقتي به وصرتُ أسمع أخباره الموجعة من خلال نشرات الأخبار التي تتناقلها القنوات الفضائية..

بعد أن أقمتُ لأكثر من خمسين عاماً في المملكة السويدية وكونتُ أسرتي، تنبهتُ ذات مرة وأنا أنسق شعري أمام المرآة وأستكشف ما غيره الزمن في شكلي، تبينتُ أن طبيعتي وعاداتي وتقاليدي الشرقية بدأت تتلاشى مع الزمن، ولم يبق منها إلا ملامح بشرتي السمراء الحنطية، ولغتي العربية بلهجتها العراقية العامية التي كنت مصراً على أن لا يحذفها فكري كما حذف أشياء كثيرة من الماضي، لذلك علمتها لابني الوحيد بالتعاون مع زوجتي العراقية (سندس) المغتربة هي الأخرى..

سندس فاتنة من حي الأعظيمة ببغداد ذات الأغلبية السنية، فيما كنت أنا من مدينة الصدر ذات الأغلبية الشيعية، تلاقت أفكارنا هنا في أرض الغربة وانسجمنا واجتمعنا على محبة مثالية كان ثمارها ابننا الوحيد (آدم)، فيما كان البلد وقتها يحترق بنيران الطائفية، التي كنا نواجهها بسخط وسخرية..

عجلة الحياة حثت نفسها لأجد نفسي قد كبرتُ أكثر مما كنت متوقعاً.. كنت أحسب عمري من خلال نظراتي لآدم الذي تجاوز الثلاثين من عمره وصار شاباً أنيقاً مفتول العضلات مجعد الشعر أسمر البشرة مثلي تماماً، لم يأخذ من أمه سوى عينيها الخضراوين..

وذات شتاء شديد البرودة، تنبهت للثلج وهو يكاد يغطي نوافذ غرفي المطلة على منظر بانورامي خلاب.. عدتُ بالذاكرة إلى جدي وبغداد والماضي والهروب من الموت ولحظات الخوف.. عدتُ حيث أخشى العودة..

وإذا بالهاتف يرن ليقطع سلسلة الذاكرة الحزينة.. كان اتصالاً من مسؤول في السفارة العراقية في ستوكهولم يطلب حضوري إلى مقر السفارة لطلب بعض المعلومات.

كان صوت المتحدث باللهجة العراقية يمزق قلبي ويرغمني على البكاء بصمت قاتل.. صوت جعلني أبكي بكاء طفل تجاوز السبعين عاماً..

وفي صباح اليوم التالي زرتُ برفقة آدم مقر السفارة، والتقينا بمسؤول إداري في السفارة اسمه هيثم كان شاباً وسيماً يرتدي طقماً رجالياً أسود وربطة عنق حمراء، تفوح منه رائحة عراقية أجهل تعريفها ولكني شممتها حاملاً معها شوقاً وحنيناً كبيرين..

تحدثنا عن جملة موضوعات في الشأن السياسي والاقتصادي للواقع العراقي وعن حركة الإعمار التي تشهدها البلاد خلال النصف قرن المنصرم، وعن تغيير خارطة المدن والمحافظات العراقية، والترف الذي بدأ يتذوق طعمه المواطن العراقي وقد بدأ ينسيه مرارة العيش التي توارثها عن الأجيال السابقة.

استمر حديثنا طويلاً إلى أن داهمني هيثم بالسؤال عن اسم جدي الكامل.. والذي جعلني ألمس في سؤاله مفاجأة غير سارة من خلال تعبير وجهه الذي اختلف تماماً عن بداية اللقاء..

لم أستطع الكلام، وكأن الحروف احتشدت في لساني.. وبدا الارتباك واضحاً على ملامحي.. إلا أن آدم تدارك الأمر.. وذكر الاسم بسلاسة (حيدر عبد الحسين محمد).

ابتسم هيثم وقال ببرود، الاسم صحيح ومطابق للخطاب الذي وردنا من بغداد وهو عن الإرث الذي تركه السيد حيدر لكم.. وهو داره القديمة التي كان قد سجلها باسم حفيده.

شعوري بالذنب تجاه جدي، جعلني مطأطأ الرأس وكأني السبب بموته، وكأن أرثه هذا بمثابة توبيخ كبير لي مقابل نسيانه تلك السنوات الطوال، الأمر الذي جعل هيثم يتوجه بالكلام إلى آدم قائلاً:

- هـذا الخطـاب وردنـا صبـاح أمـس مـن دائـرة اسـتثمار بغـداد تـود فيـه تعـويض الجهـة المستفيدة من ذلك العقار المتواضع لغرض إزالتـه مـن معـالم المدينـة بالكامـل، ذلـك أن خارطـة المدينـة الجديـدة الـتي باشـرت بهـا شـركات الإعمـار العالميـة تعتمـد علـى بنـاء ناطحـات سـحاب أسوة بباقي أحياء بغداد ، فلم يعد في بغداد أي بناء تقليدي قديم..

التقت عيناي بعيني هيثم وما من إجابة يمكن لي أن أنقلها له، فبقيت صامتاً للحظات ثم أدرت عيني صوب آدم الذي أوكلني مسؤولية الإجابة..

وعـدتُ هيـثم بدراسـة الموضـوع والإجابـة بـأقرب وقـت، وغـادرت وآدم السـفارة، بفكـر مشوش تائه..

بعد أن تخلصت من نوبة الحزن الثقيلة وإحساسي بالذنب تجاه جدي الراحل؛ فكـرت بمـا طرحه هيثم وتأملت الأيام المتبقية من عمري، وتمنيتُ رؤية بلادي مرة أخرى بصورة تختلف عن تلك الصورة المأساوية التي تحمل واقع مقتل والدي..

اعتزمتُ السفر إلى بغداد ، إلا أن سندس لم تسمح لي بالمغادرة وحدي، مستعرضةً عـدة مبررات لتخفي خوفها أن لا تراني مرة أخرى، كانت خائفة لموتي خصوصـاً وأن عمـري تجـاوز الثمانين.. لذا بادر آدم لمرافقتي ولرؤية بلد آبائه وأجداده الـذي لم يكحل عينيـه برؤيـاه، ولم يقرأ عنه إلا أخبار الموت والحروب في كتب التاريخ..

حددنا موعد الرحلة إلى بغداد ، ولكن طارئاً كان قد أصابني وأودعني طريح الفراش، يبدو أن حجم الفرحة لم يتناسب مع شيخوختي، وربما حنيني تفجر من جسدي بشكل عبثي وأثـر سـلباً علـى صـحتي.. لا أعـرف مـاذا أصـابني بالضـبط ولكـن الطبيـب حـذرني مـن مغـادرة الفراش..

كان آدم ملهوفاً لرؤية بلاد أجداده، لذا اتفقنا على أن يتوجه آدم إلى بغداد بمفـرده علـى أن يتواصل من هناك معي على نحو يومي..

في الثالث من نيسان عام 2070 اعتزم آدم التوجه إلى بغداد..

كـان الجـو في بغـداد ربيعيـاً يمتـاز بنسـمات هـواء عذبـة مصـحوبة ببعض الأتربـة الصـفراء الـتي غطـت الشـمس الغاربـة فصـار لونهـا أبـيض شـاحباً، بـدت كبرتقالـة ذهبيـة مقشـرة في السماء..

أربكته النظرات الأولى إلى محيطه حيث البنايات الشاهقة والشوارع العريضة وحركـة السيارات السريعة.. وأبقته ثابتاً كمسمار دقّ في مكانه، تائها ما بين الدهشة والانبهـار وعـدم التصديق، ولم ينته شروده إلا عندما زمر له سائق التكسي لعرض خدمة نقله حيث يشاء..

فـتح بـاب السـيارة وطلـب مـن السـائق توصـيله إلى (مدينـة الصـدر) التفـت السـائق نحـوه وعلامـات التعجـب مرسـومة علـى وجهـه، وكـأن آدم قـد نطـق اسـم مدينـة تاريخيـة عفـى عليهـا

الزمن.. لم يعرف السائق الشاب موقع المدينة بالضبط، خصوصاً وأن معالم بغداد قد اختلفت تماماً عن ما كانت عليه في السابق..

تنقلت السيارة في شوارع بغداد، فيما فتح آدم الخارطة وأشار بسبابته نحو شرق بغداد.. وتحدث مع السائق عن مدينة الصدر بقطاعاتها الصغيرة وأبنيتها المتداخلة، وكلمه عن أسواق قديمة كان قد سمع بها من خلال أحاديث والده، كان من بينها سوق عُريبة وسوق العورة، وكان السائق يبتسم وهو يصغي لحديث آدم، إلى ان فاجأه بالحديث عن سوق مريدي الأشهر في المدينة في ذلك الوقت، كان سوقاً عشوائياً تباع فيه المسروقات والأسلحة غير المرخصة والملابس المستخدمة وأدوات السيارات وكل ما يمكن أن يفكر به المرء..

قاطعه السائق بتلقائية.. سمعت أن جدي لأمي كان تاجراً هناك.. ولكني أجهل نوعية البضاعة التي كان يتاجر فيها..

سُعد آدم بهذا الخبر وطلب من صديق رحلته أن ينقله إلى هناك، غير أن السائق أضاف بنبرة مؤكدة أن السوق تمت إزالته بالكامل قبل أكثر من نصف قرن، ولم يعد في المدينة أي سوق من الأسواق القديمة.. إلا أنه سينقله للمكان الذي قصده حيث الأبنية التجارية الشاهقة التي شيدت في السنوات الأخيرة.

طال الحديث بين آدم والسائق الذي قال أن اسمه جمال، وسرعان ما تطورت علاقتهما وجمعتهما صداقة ومودة.. وهو الأمر الذي دعا آدم لسرد قصته على جمال علّه يجد سبيلاً للوصول إلى دار جده القديمة.

جمال شاب ودود وسريع البديهة، حاد الذكاء اجتماعي كباقي العراقيين، الذين تميزهم هذه الصفة عن باقي شعوب العالم..

انتهى اليوم بعد رحلة بحث غير مجدية، فطلب آدم من جمال أن يرشده لفندق مناسب لقضاء ليلته الأولى في بغداد، على أن يعود إليه صباح اليوم التالي.

فور دخوله إلى غرفته في الفندق.. أرسل آدم رسالة إلكترونية إلى والديه اللذين كانا ينتظران حروفه بفارغ الصبر، كتب رسالة أوضح فيها تفاصيل يومه الأول في بغداد والتحولات الكبيرة التي جعلت من المدينة ما يناقض كل الروايات التي سمعها عنها من قبل..

وبعد دقائق قليلة تلقى إجابة من أمه سندس تقول إن والده في وضع صحي صعب جداً.. وأنه يتمنى عليه الاستقرار في بغداد لبعض الوقت، وفيما يخص العثور على دار الجد، نصحته بالتوجه إلى هيئة الاستثمار العراقي..

في تلك اللحظة أصيب مزاجه بالخرس، وكانت أحاسيسه متناقضة، ما بين حبه لبلاده القديمة الجديدة وقلقه الذي بدأ ينمو بسبب صحة والده، ومن شدة التعب غفا من دون أن

يدري وهو غارق في أفكاره، ولم يصحُ إلا على صوت جمال الذي حدثه من هاتف الفندق الداخلي.

انطلق آدم وجمال في رحلة بحث صباحية عن هيئة الاستثمار العراقي.. ومن هناك مباشرة نُقلا برفقة رجال من الهيئة إلى الإرث القديم والذي كان أشبه بحجر صغير يكاد لا يرى بسبب ناطحات السحاب المحيطة به.

بدا البيت وكأنه آثار قديمة تدعو للفضول والأسئلة وهي معرضة للانهيار في أية لحظة..

تقدمَ آدم نحو الباب الصغير الذي لا يسع لمرور أكثر من شخص واحد، فوجده مخلوعاً من مكانه وأمامه فجوة ارتسمت على الأرض، حفرة بقطر عشرة أقدام تقريباً، وعلل المرافق القادم بصحبته لمعاينة البيت أن سببها انفجار سيارة مفخخة قبل أكثر من سبعين عاماً أيام العنف في بغداد..

رفع الباب عن مكانه ودخل إلى إرثه القديم حتى تنبه لجدران البيت وهي مازالت تحكي ما جرى بثقوب الرصاص وآثار الشظايا التي شوهت واجهة البيت.

كانت أرضية البيت مكسوة بحطام زجاج النوافذ المهشمة، فيما كانت أطر النوافذ ملتوية بصورة عبثية وكأنها صهرت من الحرارة..

وبعد لحظات قليلة اصطفت الآليات العملاقة بصوتها المدوي قبالة البيت تنتظر أوامر الإزالة، وبدت وكأنها وحش آلي كاسر، كان غريب يمتلك القدرة على هدم الكرة الأرضية في غضون دقائق قليلة..

لم يفكر آدم بكل ما كان يدور حوله، بقدر ما انشغل في التجوال في أرجاء البيت المتكون من غرفتين صغيرتين ومطبخ أقل من المتواضع..

دخل غرفة صغيرة بطلاء أبيض متسخ، عانق الأتربة وصاحب الإهمال، ومنضدة كتابة فقيرة على وشك التلف متكئة بجدار الغرفة، مسنودة بكتب قديمة من أقدامها.. كانت تتهاوى مع نسمات الهواء الهابة من النافذة المهشمة المطلة على الباب الخارجي.. تنبه لتقويم سنوي منضدي يكسوه التراب كان يعود لعام 2005، بدا وكأنه جزء من أثاث الغرفة، ثم تبين انه استخدم أكثر من مرة، حيث كانت مربعات الأيام والأشهر مؤشراً عليها بأكثر من قلم، مما أوقع آدم في محنة حل اللغز الدائر حول حذف أيام التقويم بهذه الطريقة المتكررة.. إلى أن وجد عبارات مكتوبة في آخر صفحة من التقويم (الأيام تكرر نفسها، لذا علينا أن نعيد أيامنا..)

تابع آدم تجواله بعينين ترصدان أصغر الاشياء وأبسطها، وكأنه في متحف يعود لعهد ما بعد الديناصورات، ركز نظره على مصباح يدوي لم يسبق له وأن شاهد مثيلاً له، كان يعمل على بطاريات من نوع منقرض.. ورصد مدفأة نفطية تعاونت الرطوبة والصدأ على أكل أجزاء

منها، وسجادة معلقة على جدار الغرفة مطرزة بآيات قرآنية.. وصورة شخصية لشيخ سبعيني ذي لحية طويلة مهذبة بيضاء كالثلج، تعلو رأسه عمامة سوداء.. عرف من صديقه جمال أنه المرجع الديني الراحل سماحة السيد (محمد محمد صادق الصدر) والذي حملت المدينة اسمه بعد الحرب العراقية الأمريكية 2003.

اختتم آدم جولته في أروقة البيت بعدما وقعت عيناه على مفكرة لكتابة اليوميات والذكريات، كانت مرمية على الأرض، وبذل قصار جهده لقراءة ما سُطر بها، إلا أن بقعاً قاتمة اللون شوهت ما كان قد كتب فيها..

حمل المفكرة ووقف قبالة البيت، ليسلط نظرة بانورامية تأملية، عله يجد تفسيراً لتلك البقع الحمراء التي غطت حروف المفكرة..

لوح بيديه لمشرفي الآليات لاتخاذ اللازم، وسرعان ما تقدمت لالتهام البيت وكأنه وجبة سريعة لجائع فقد صبره..

تنبه آدم لأحد المارة وهو يهز يده بتعبير عن السخرية والازدراء تجاه ما تحصده الآليات، استوقفه مستفهماً عن أسباب ضجره وما إذا كان يعرف شيئاً عن هذا البيت المهجور..

أجاب بشيء من الأسى:

حملتُ قصة هذا البيت من ذكرى والدي الذي حدثني عنه قبل رحيله، أخبرني أن لهذا البيت تاريخه العريق الذي توارثته الأجيال، فضلاً عن كونه الإرث التاريخي الوحيد الذي بقي شاخصاً حتى هذا الزمن، علاوة على أنه يحكي قصة الشيخ (حيدر عبد الحسين محمد) الذي عاش وحيداً لدهر من الزمن المرّ وكان يقضي أوقاته بتدوين الذكريات.. وقيل إنه قتل بشظية سيارة مفخخة انفجرت قرب داره وأودته قتيلاً..

ترك آدم المتحدث وسارع لتوقيف الآليات المدمرة، غير أنها كانت مبرمجة إلكترونياً وما هي إلا دقائق قليلة حتى تحول التاريخ إلى ركام..

وبعد أكثر من عشرين عاماً على الحادثة أنشأت هيئة الاستثمار ناطحة سحاب، هي الأكبر والأوسع في المدينة، بعد استغلال موقع البيت الصغير مع المناطق المحيطة به.. وخصصت طابقاً كاملاً لمقتنيات الشيخ (حيدر عبد الحسين محمد) التي انتشلت من تحت الركام، كما اعتزمت الهيئة تكليف فرقة من النحاتين الموهوبين لتجسيد نصب تذكاري للشيخ حيدر على أن يبقى شاخصاً بأعلى ناطحة سحاب..

□□

سنديانة الأبجدية..

❑ غالية خوجة *

1ـ هامش المجهول

لم تكن احتمالات الغياب مفتوحة على كل هذا الحضور الجهنمي للثلوج.. ولم يكن الوقت المنذور على مذابح الوقت يعلم كيف سيتشظى.. لكنني تراءيتُ الأبجدية، بعد الذوبان، تصبح أجنحة من مجرات تخطفني، وتحلق بعيداً، متحدية ما في أنفاق الأزمنة من ظلمات متوحشات، لتقبض على ذاك الضوء الذي كاد يهرب لو لم يمسك به حلمي، فتلمع القلعة، وتشعّ الآلام بمزيد من الأرجوان، لعل السفن الفينيقية تظهر من أعماق الموج وتحمل هذه الدماء المعطرة بالضوء.

وغبتُ عني كما تغيب اللحظة الحاسمة عن وعيها، وتماوجتُ في اللامكان، كأنني طفلةٌ تائهة في أحوال المجهول، أخطف برقاً، أقطف رعداً، وأصير صاعقة إثر صاعقة.

أصوات قذائفهم تمتزج مع الدماء والحجارة والغيوم، وأصوات قلوبنا تمتزج مع الضوء، فتصبح الظلمات شظايا، وتلتئم جثث الشهداء لتعود وتستشهد من جديد.

2ـ موسيقا مهجورة

ما زالت عيناها معلقتين على الطريق مثل نجمتين تحرسان خطواتنا، وظلالنا، طفولتنا، وأحلامنا، وما زالت متشبثة بالوطن مثل سنديانة غارت جذورها في العمق قارات، ناثرةً صوتها على المسافات، حاملة جراحها منذ الحرب العالمية الأولى والثانية، رافعة يديها إلى الله متضرعة بأن تنتهي رائحة الخراب، وتعود الحمامات البيضاء إلى أغصانها، لتعود أوراقها، وتهز الفصول الماضية بروائح الفصول القادمة. لسعة باردة من شتاء متألم، تنقر ذاكرتها، فتستعيد الواقع المدوّي بكل قذائف الحقد اللامنتهي، وهو ينتشر مثل الجراد، فيخطف الأرواح، ويبعثر الأبنية، ويكسر زجاج منزلها أيضاً، فتجلس باكية كأنها طفل لم يمر بكل تلك الحروب، تنظر إلى جسدها المتبقي، تلمس قدميها اللتين لم تعد تساعدانها على المشي، تتأمل يدها التي لا تتحرك إلا ببطء شديد، وتصيبها دوخة تخشى أن تكون كتلك (الخثرة)، فتطلب من الله ألا يزيد من أمراضها وجراحها. لم تكن تلك العجوز الوحيدة تنتحب وحدها، بل كنت أنا وأنت وأنتم وهم ونحن، الأحياء منا والأموات، وكانت جميع

* شاعرة وكاتبة سورية.

الضمائر منتحبة، وهديل الحزن يجمع الصامدين هناك، والصامدين في غربتهم. كم تمنينا لو نقبّل جبينها ويدها ونمسح دموعها بأرواحنا.

3 ـ أجنحة الشعلة

خلف الريح، كان المشهد يتلوّى، الدمار يستغيث من الدمار، التاريخ مذهول من النار التي تتسرب إلى ذاكرته، الأرض ترتجّ، لكنّ القلعة تأبى الزحزحة، تماماً، مثل أمي العجوز المطلة على الشمس والغيم والفصول، تترقب اللحظة التي لن يكون فيها دويّ ودماء وشظايا، وتمسك بالتراب كما أمسكت تلك المرأة الفلسطينية بالشجرة، فتنحني الأعشاب للعاصفة، وتعود أجنحة الملائكة للهبوب.

4ـ نشيد الجبال

أسمع صمتها، وأصغي للكلمة الأخيرة التي لفظتها تلك الطفلة قبل أن ترتفع إلى السماء، ويهبط دفترها المدرسي إلى الأرض، وأرى صوت ذاك الشهيد وهو يصعد..، يصعد..، ثم يصعد..، والأصوات الشعاعية جميعها تقول: يا الله، شرف، وطن، إخلاص.. الأصوات تُنشد، وأمي هناك، سنديانة وحيدة.. يزورني طيفها مع كل خبر، ويمنحني المزيد من القوة. هل أخبرتكم أنها تضحك من قلقي عليها، فتعبر جبال الجراح، وتزرع الموسيقا في الغيم، وتنثرني أبجدية مجهولة مفعمة بالطاقة الكونية؟

5ـ مولوية الأبد

يبصرني الكسوف والخسوف، فيتراجع الوقت إلى الاحتراق، ومن الرماد يطلع الصحو مفعماً بالأسئلة، فيرجع الزمان إلى المستقبل، وينضم إلى مولوية الأزل. رائحة البزوغ بنفسجية، ورائحة الأفول أرجوانية، بينهما، علق الشهداء أحلامهم، وهدهدوا التراب.

هناك، ما زالت الريح تنفض الضباب، والسنديانة رعوداً في الكتاب، والآتي، يتمرد على الظلمات لتواصل الشعلة حضورها من الغياب.

هنا، تمتلئ الأوردة بـ (اللوتس)، وتعزف الطيور ملحمة الإياب.

يبصرنا النصر أنشودة للمحبة والسلام، فتستعيد الكينونة انبهارها، وتوقظ من في القبور، فتهب الهياكل، ولا يبقى من الموج سوى السنابل، أما الزبد فذهب جفاء..

لك أن تلمح الأطياف كيفما استدرت، لكن، لا توشوش العواصف، بل أمسك بأجنحتها وأدرها إلى انحناءات الشجر، واسحب نبضك المتبقي تحت الرماد، واشتعل برقصة الكفن.. كلنا سنفنى ولن يبقى إلا الله والوطن.

□□

حوار العدد

دريد يحيى الخواجة :

ـ النظرة الشمولية تساعد الناقد على تقديم الإجابات وإثارة الأسئلة
ـ الشعراء يكتبون الشعر ولا يكتبون القصيدة إلا قليلاً

□ عبد الحكيم مرزوق*

الدكتور دريد يحيى الخواجة واحد من الكتاب العرب المعروفين في إسهاماتهم الإبداعية في مجال نقد الشعر والرواية، وفي كتابة القصة القصيرة.

اتسمت كتاباته بالجدية والتأني والإضافات، وعد الناقد الشاعر الدكتور نذير العظمة كتابه النقدي :(الصفة والمسافة – دراسة في الشعر العربي الحديث) من أهم الكتب النقدية التي قرأها من عشرين سنة مضت. والشاعر الناقد جمال أبو دف كتب عن تجربته النقدية الشعرية كتاباً بعنوان (نقد الشعر عند دريد يحيى الخواجة) كما امتاز المستشرق البلغاري شمس الدين أستاذ الأدب والنقد في جامعة صوفيا بدرجة الدكتوراه عبر دراسة قدمها بعنوان (الواقع العربي والواقعية العربية في قصص دريد يحيى الخواجة) وعكف الناقد الدكتور ابراهيم الوحش على دراسة بنية الحداثة في قصص دريد يحيى الخواجة التي صدرت عن دار إشراق في الأردن وثمة أدباء ونقاد كثيرون أشادوا بكتابة أديبنا المعروف. ومما جاء في كتاب معالم وأعلام من حمص الشافي القرن العشرين ما يلي:

هو صاحب رؤية نقدية ومبدع متميز وعطاؤه في مجالات أدبه يعد خصباً وتتسم أعماله بالموضوعية والأناة والابتكار .. وهو يمثل القوة والعمق والعنفوان في شخصه وأدبه.

في حوارنا مع الأديب الخواجة تناولنا مجموعة من الموضوعات والمسائل التي لها علاقة بالنقد والأدب وكان سؤالنا الأول :

* كاتب وباحث من سوريا.

□ الناقد دريد يحيى الخواجة له كتب كثيرة في نقد الشعر، وبعض الشعراء صرحوا بتأثرهم بنقده في تجاربهم الشعرية منهم الشاعر إسماعيل عامود. ومن المسائل المهمة التي تصديت لها في دراسة الشعر الحديث: ظاهرة الغموض الشعري. فما رأيك أن نلج عليها باعتبارها أهم ظواهر الشعر الحديث؟

□□ الغموض ليس واحداً، فثمة الغموض الفني الذي يشدك إلى الفهم ويفتح أمامك نافذة بعد أخرى وأنت مفعم بالمتعة وحس الاكتشاف. وثمة، أيضاً، في المقابل الغموض غير الفني الذي يسد عليك المنافذ، ويرميك في التشتت والحيرة ومواجهة الأبواب المسدودة، ومثل هذا الغموض غير الفني من المفضل أن نطلق عليه الإبهام، أو التعقيد.. وهو ليس بشيء.

لكن في الحالين، في الغموض الفني وغيره، نحتاج إلى بذل جهد من أجل استلهام النص الشعري والتساوق معه؟

□ حسن! وما الذي يمنع من بذل هذا الجهد!؟..

□□ الجهد في حالة الشعر صاحب الغموض الفني مطلوب، لأنه يستضيء، ويضيء وهو يسير في وجهة ما، لأنه يستجمع الوحدات الدلالية ويسير. أما الجهد في الحالة الثانية فهو ضائع ويدق عن أية إنارة!

□ هذا يعني حسب ما مر، أن الجهد مختلف في الحالتين عند قراءة النص الشعري لكنه – كما تراه – ضروري عند التراسل مع البث الشعري.

أجل هو ذا الذي أراه صواباً، ولقد بقي صائباً دائماً، فالفن، أياً كان الذي لا يحرك الوجدان والفكر معاً بقوة عبر ما قد يحدثه من نشاط فني في أثناء الملاحظة وتقليب النظر في الاحتمالات، لا يقدم فضيلة ما أو جمالاً ما أو نوراً ما ينبثق من قلب الظلمة المتماهية مع شيء متسع الإشراق في العمل الفني أو الأدبي.

□ على أنه يبقى هذا التساؤل المركزي مشروعاً وهو:

لو فتح لنا النص الشعري احتمالات لا تنتهي وكانت مزدحمة إلى درجة الإملال والنفور، فماذا يمكن أن يكون وقعه علينا، بوقعه منا، ما صفته؟

□□ جيد! مثل هذا التساؤل مشروع فعلاً، لأنها الاحتمالات التي تسد الأبواب ولا تفتحها، وتجعل النفس بيئة مغلقة كإغلاقه، والنص هنا يفقد أهليته للجهد.

□ إذن، أيرتبط معنى (الجهد)عندك ب (وظيفة الشعر) الذي ينفيها الجهد الضائع!؟

□□ بالتأكيد فلكل فن وظيفة، وللشعر وظيفته أيضاً مهما اختلف كل منا على مرتسمات هذه الوظيفة. والناقد الجرجاني عبر عن ذلك بـ (المشقة) التي تغوص في البحر باللآلىء والجواهر لا بالخرز أي يؤدي وظيفته في غاية الاكتشاف الجاهد.

□ إذا كانت المشقة أو الجهد الذي يبذل في قراءة النص الغامض فنياً يؤدي أو تؤدي إلى كشف (وضوح ما) قد يتجدد أو يتوسع إثر قراءة ثانية أو ثالثة.. الخ من خلال بناء المعاني في السياق الشعري.. فلماذا نرفض الشعر الواضح أصلاً!؟

□□ الفرق بسيط. فثمة اختلاف جذري بين أن تقرأ شعراً واضحاً تقرؤه وأنت تتثاءب وتقرأ شعراً تتلمس فيه مغزى نفسك ووجودك

وتجربتك وعالمك وأحلامك وخيالاتك.. شعراً توضحه وتتوضح فيه كما يتوضح غيرك فيه بعد أن بذل فيه المؤلف من صنعته العالية ما دفعك إلى أن تتوضح، وتتوصل وبالتالي تمارس حقك كمتلقٍ في صياغة النص الشعري وآمل هنا أن أقف على نقطة مبينة وهي أن ثمة شعراً فيه وضوح، وفي طيته تأويلات على الرغم من سياقه الظاهر، وهذا يدخل في نسق الشعر السهل الممتنع على حسب ما نراه في بعض شعر البحتري مثلاً. وهناك الوضوح بمعنى الإيضاح والإخبار فهذا لا يدخل في الإبداع.

□ هل استمتعت إلى نبض شعراء الخليج؟

□ □ كنت قد تناولت شعر بعض شعراء القصيم في كتابي (سوق الأدب والنقد في القصيم) وقرأت في كتابي (الغموض الشعري في القصيدة العربية الجديدة) قصيدة بعنوان (القلادة) لأحمد الشويخات وكذلك درست قصيدة لـ محمد الثبيتي .

ومن خلال بعض الأمسيات الشعرية تصديت لنماذج من شعر الشباب السعودي الذي رأيت في بعضه تألقاً عن حق .

□ في كتابك (القصيدة لا الشعر) حيث درست نصوصاً لعدد من رواد الشعر الحديث موقف نقدي في هذا العنوان كما أزعم، أيمكن توضيحه؟

لفتة ذكية، وكثيراً ما مثلت العنوانات في التأليف موقفاً نقدياً أو إنسانياً أو اجتماعياً أو غير ذلك، فلقد وجدت، بالقراءة الشعرية، كما ذكرت في كتابي هذا، أن الشعراء في عصور مختلفة متعاقبة، لا يكتبون (القصيدة) إلا قليلاً وإنما يكتبون (الشعر) أو شيئاً من بعض عناصره غير المتفاعلة في بيئة (مركزة) التي لا تقوم القصيدة إلا بتآخيها وبتناغم عملها في تكوين فني معين داخله، هذا التكوين مغلق لذاته (ولا أقول على ذاته) حتى يكون القصيدة التي تفرز – كيف الشعر – والتي تركز حضوره في كينونة مستقلة تبرز خفايا الإبداع وأسراره .. القصيدة كتلة إهاب تتنفس بجسد، وليست مجرد كتل لا تتشكل .. وكثير من الشعراء، صنعت قصيدة أو أكثر مجدهم الشعري ولم تصنعه ركامات شعرهم.

□ أنت معروف ناقداً وكذلك قاصاً وكتبت المسرح واهتممت به في بداياتك الأدبية، ولعلك كتبت الشعر أيضاً، ولا يخفى هذا الظن على المرء بمجرد قراءة قصصك أو أغلب هذه القصص. فكيف لم تؤثر هذه الكتابة في الأخرى، وتزا حمها، كيف نهضت بذلك كله ؟

□ □ إن كتابة ما هي منتجة علامات وإحالات ولها إجراءات خاصة بها، ولكنها، على الدوام تحمل رسالة، وعلى هذا المفهوم، أرى أن ما أكتبه – تتمات – والرسالة الإبداعية بما هي عليه من أبعاد تحمل الاستقساء من مجمل أنواع الكتابة، وتقدر، في الآن ذاته، أن تظل في لباسها وإهابها .

□ معنى ذلك أن يكون هذا التنويع في مستوى الممارسة على وجه الخصوص من عناق الإثراء في الكتابة ؟

□ □ صحيح !..خذ تجربة المسرح، في البدايات تعلمت منها في كتابة القصة القصيرة متى أصمت عن شيء ومتى أقول شيئاً.. متى تكون صمتات الزمن المتجنب

مفيدة ومتى يكون الزمن المصرح من الأهمية بمكان، كيف أستفيد من المشهدية المسرحية في تقوية وحدة الأثر في القصة وكيف أوظف الحوار وكيف أعتني بالداخل والخارج في الشخصيات وهي تتحرك مع غيرها أو مع ذواتها .

أحد النقاد العرب (أحمد المعلم) تيقظ إلى أن الترابط والتواصل في فكرة البناء الشعري التي طرحت مياسمها في القصيدة العربية الجديدة في كتابي (القصيدة لا الشعر) متسربة في مسألة الربط بين البداية والنهاية في بعض القصائد الحديثة حيث النهاية تعود لترتبط بالبداية فترفع من وتيرة توتر التجربة الشعرية وتغني استلهام المعنى وتطابقه في فضاءات عدة تيسر له قراءات كثيرة تخصب دلالته – أقول متسربة من عالم القصة القصيرة لدي .

□ هل الرسالة أو مقصدية الحقيقة التي يسعى إليها الناقد دريد يحيى الخواجة في نصوصه المتنوعة، والذي يبغي بها أن يحرك الحياة في خطوات ثابتة إلى هذا المحلوم به أو الذي لم يأت بعد، هل تلك الرسالة تستجرنا إلى القول إن الأنواع الأدبية تتصارع في سبيل التوصيل، أو أن بعضها تراجع دوره عن الآخر، وإن هذا الآخر يسود الساحة الأدبية ، كأن يقال مثلاً: إن الرواية أو القصة هي ديوان العصر وأن الشعر قد تقلص دوره عن ذي قبل ، مع أنه ظل لعقود ديوان العرب!!؟ خاصة وأن الناقد الخواجة منهمك في نقد الشعر ونقد القصة القصيرة ونقد الرواية ويكتب القصة وفي طريقه إلى إصدار روايته؟

□□ أرى أن الأنشطة الكتابية يعضد بعضها بعضاً في بث الحقيقة الإنسانية كما يراها الكاتب ولا أرى نوعاً كتابياً يمكن أن نطلق عليه ديوان العرب، اليوم، والرسالة الإبداعية تصوغها أطراف عدة، والأنواع الأدبية لا ينظر إليها في لحظة ما كما لو أنها لم تكن ، لكل كتابة متلقوها وبعض المتلقين يحرصون على متابعة أنواع كتابية عديدة دون تفريق لأنهم يجدون فيها ترسيخاً عميقاً للوعي الذي تتطلبه الحياة الكريمة.

□ أصدر اتحاد الكتاب العرب بدمشق كتاباً من تأليفك بعنوان إشكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية وهذا من إنتاجك النقدي الروائي، فما الروايات في هذا الإصدار عبر المشهد الروائي العربي وما الفحص النقدي الذي تناولته القراءة النقدية لها؟

□□ الروايات هي: ثرثرة فوق النيل لنجيب محفوظ قرأت فيها معنى الزمن والمصير والموت والعدم وأرصفة وجدران لمحمد زفزاف قرأت فيها الواقع العربي والعالم والهوية الضائعة ورفض الزيف، ورواية الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر لواسيني الأعرج، قرأت فيها محاولات مشبوهة لطمس الهوية العربية وقتل الرموز الجديرة ورواية المرأة والقطة للروائية ليلى العثمان قرأت فيها التقاليد الظالمة، وظلمة المرأة الظالمة والرغبات المحمومة في داخل مكان مغلق، ورواية الصخرة لعبد النبي حجازي قرأت فيها أيديولوجية المسألة الفلاحية.

□ تبرز في كتابك مسائل عدة وتجليات متعددة في الخطاب الروائي مما يمكن أن نصف

الكتاب السابق بالاشتمالية التي تتعلق بغير بلد عربي ، فهل هذا ينسجم مع مقولة وحدة الهم والمعاناة العربية وهل الواقع والحلم يتناسبان في هذا البلد العربي أو ذاك وهل هذه التناولات النقدية يقوّي هذه الوحدة ؟

❑❑ إن رصد هذه التجليات في أقطار الوطن العربي يوضح أبعاد الحقيقة الأدبية التي بداخلها الحقيقة التاريخية في أعلى درجاتها الدلالية بما تحمل من ذخائر إنسانية واجتماعية وفكرية واقتصادية ومن طموحات في الترسيخ والتخطي، أو ما قد تنجلي عنه من عجز وسقوط وغربة أو حرق للذاكرة أو ما يظهر داخل ذلك كله من تشوق ومن لهفة على المصير.كما أن النظرة الشمولية تساعد الناقد على تقديم بعض الإجابات على المستوى المضموني فضلاً عن إثارة بعض الأسئلة .

وهي فرصة أيضاً لرصد الظاهرة الروائية الفنية على مستوى التحولات الشكلية والتشكيلات المتطورة التي تساعد على تمكين المضمون من الوصول إلى المتلقي بأفضل الأشكال فالهاجس الملح لدى الرواية العربية هو الكشف والتكوين .فالتركيبة الإبداعية على جدول دائم مع التجليات في صياغة الوعي الإنساني .

❑ **بصدد الحديث عن جدل الشكل والمضمون في العمل الروائي، ماذا قدم القاص دريد يحيى الخواجة في قصصه على مستوى هذا الجدل؟**

❑❑ منذ مجموعتي الأولى (وحوش الغابة)عملت على مشروعي الخاص في كتابة القصة القصيرة في المضمون وقفت ضد الظلم ودافعت عن كرامة الإنسان بعيداً عما يستنقعها ، ومزجت بين الواقع والحلم في الواقعة القصصية ، حتى عدّ بعض النقاد مثل هذا سر الصنعة الخاص عندي، وأضاف هنا الناقد بما معناه :كل كاتب قصصي مبدع، له مثل هذا التوجه أو مثل هذا السر في صنعته .

أما على المستوى الشكلي في هذا المشروع الذي أكتب فيه منذ ثلاثين عاماً ، فقد عبر عنه شيئاً ما الناقد المتميز محمود منقذ الهاشمي وهو يتناول مجموعتي القصصية رهائن الصمت فوجد التجارب الإنسانية تتأسس على التقاليد الراسخة في زمن القصة القصيرة وبالبساطة والرهافة والحساسية التي تخترق السطوح إلى الأعماق، إنني أرعى في هذا التشكيل القصصي ما قدمته القصة العربية القديمة وأؤكد هنا على استخدام مصطلح (القصة)، وأرعى بناءات القصة العربية والعلمية المعاصرة، ثم أمسك بقصتي الخاصة في طريقها بين ذلك كله أمهده بنفسي، وهذا ما ثمنه نقاد وأدباء كثيرون مشهود لهم بالإبداع والتألق .

دريد يحيى الخواجة في سطور

- ولد في حمص عام 1944.
- مارس في مطلع حياته الأدبية هواية التمثيل، وأخرج للمسرح المدرسي وكتب له.
- نشر أول قصة له بعنوان:"المغزل" في مجلة- الغربال- البيروتية أوائل الستينيات.
- كما مارس النقد المسرحي، وكتابة التمثيليات الإذاعية التاريخية لإذاعة دمشق.

• تلقى تعليمه في حمص، وتابع تحصيله الدراسي في جامعة دمشق:

- حصل على الإجازة في اللغة العربية وآدابها في عام 1968.
- دبلوم التربية العامة من كلية التربية بدمشق عام 1969.
- شهادة الدروس المعمقة في: النقد الأدبي من جامعة محمد الخامس في الرباط- قسم الدراسات العليا عام 1978. عمل في حقل التعليم مدرساً للتطبيقات المسلكية في المغرب العربي، وعمل مدرساً، ثم موجهاً تربوياً لمادة اختصاصه في المملكة العربية السعودية والإمارات.
- عضو جمعية القصة والرواية.

- **مؤلفاته:**

1- "وحوش الغابة" ـ قصص ـ اتحاد الكتاب العرب بدمشق- 1979.
2- "القصة والمسافة"- دراسة- اتحاد الكتاب العرب بدمشق- 1981
3- "سوق الأدب والنقد في القصيم" ـ دراسة ـ النادي الأدبي في القصيم- 1983.
4- "التمرير"- قصص- وزارة الثقافة والإرشاد القومي- دمشق 1985.
5- الغموض الشعري- دار الذاكرة- حمص 1991
6- القصيدة لا الشعر- دار المعارف- حمص 1992.

❑❑

قراءات نقدية

المرأة في شعر أبي ريشة

"ملامسة وأسئلة"

□ محمود محمد أسد*

من مطلع بحثنا الموجز نجزم بأن المرأة تشغل الكثير من ذهن وعالم الرجل بشكل عام. وتتملك الكثير من عالم وتجربة المبدعين بشكل خاص. ولا نستطيع أن ننكر الحالة الثانية المعاكسة. فكلاهما صنوان يكمّلان معادلة التوازن في هذا الوجود. والرجل بما وهبه الله من جرأة وبما منحته الأعراف والمجتمعات من مساحات، يستطيع دخولها والعبور منها والتعبير عنها، ولن تمنح مثلها المرأة. فبدا لنا أكثر اقتراباً وبوحاً عن تجربته التي أصبحت مألوفة لدى الآخرين ومستساغة. بعكس المرأة التي يضيِّقها الحياءُ والحشمة والخوف من لسان الناس، والتي تتحكَّم الأعرافُ والعادات بتصرفاتها وعواطفها، فإذا أطلقتها على الملأ تعرضت لسهام النقد والتعرية والمحاسبة. فقام بهذا الدور الرجل.

فلم يخفِ الكثير من الشعراء حبهم للنساء وعلاقاتهم بهنّ على مختلف ميولهم ومكانتهم وثقافتهم. فعبَّرَ الشعراء عن هذه الجاذبية والسحر القادر على أسر الرجال فقال محمد بن عبد الله رزين المكنّى بأبي الشيعي:

شكوت ما بي إلى هند فما اكترثت

يا قلبها! أحديد أنت أم شجرُ ؟

إذا مرضنا أتيناكم نعودكمُ

وتذنبون فنأتيكمْ ونعتذرُ

وهناك بيت لشاعر آخر:

إنّ النساء رياحينٌ خلقْن لكم

وكلكم يشتهي شمّ الرياحينَ

هذا واقع الحال بين الرجل والمرأة، تقرُّ به الدواوين وتجارب المبدعين. فلا غرابة أن

* باحث سوري.

تأخذ المرأة حيّزاً واسعاً وجليّاً من حياة الرجال والشعراء في الشعر العربي عبر عصوره المتعاقبة. فما أكثر الشعراء الذين ارتبطت تجربتهم بمحبوبتهم، لأجلها نالوا العقاب، ودخلوا السجن وتعرضوا للموت والجنون.. فما زالت مصدر إلهامٍ للمبدعين، فهي مبعث الفرح والحزن، ومنهل النجوى والأمل، ومبعث الحيرة، والقلق. وعندما تذكر المرأة فتقدم لنا حبيبة وأمّاً ومناضلة وإنسانة لها إحساساتها وطباعها وأهواؤها التي تتحكم بمسارها وعلاقاتها مع الآخرين.

هذه مقدمة سريعة ومبسطة للولوج إلى عالم المرأة في شعر عمر أبي ريشة.. هذا العالَمُ الغنيّ الواسعُ والمتنوعُ والمثير للكثير من الأسئلة الموحية. هذا العالَمُ الذي يدعونا للغوص في أعماقه وتفحّص ما فيه وقد لا يسمح المجال.. ولا أدّعي بأنني متفرّد ببحثي فهناك أكثر من دراسة تعرضت للمرأة في شعر أبي ريشة استفدْتُ منها اقتراباً وبعداً وإيحاءً موافقاً ومعترضاً كدراسة الناقد محمود منقذ الهاشمي "عمر أبو ريشة فارس الشعر الرومنتي" ونشرت في مجلة الموقف الأدبي عدد 138- 1982/139 ومقالة "عمر أبو ريشة" كما عرفته في مجلة الثقافة الدمشقية والعدد الخاص الصادر عن مجلة الضاد الحلبية /أيلول/ 1991 إضافة للديوان الذي اعتمدت عليه كل الاعتماد.. والديوان صادرٌ عن دار العودة عام ألف وتسعمائة وواحد وسبعين.

وقد أرّخ الشاعر قصائده والتي تنتهي عند عام ألف وتسعمائة وسبعين. وقد وعد الشاعر بإصدار المجلد الثاني ولمّا يصدر. ولذلك هناك تجربة غنية وقصائد كثيرة من شعره، لم أستطع الاطلاع عليها، ونحن بحاجة إليها لكشف ما فيها من تجارب تخصّ الشاعر في آخر مراحل العمر الحافلة بالتجارب. وننتظر من يقدّمها للنقاد والقراء لأنها من حق المجتمع والتاريخ..، ولتكتمل الدراسات وتتصف الآراء والدراسات.. في الديوان المذكور آنفاً قصائد كثيرة صنّفت تحت عنوان: "هي" وهي قصائد تخصّ الأنثى وتبلغ اثنتين وسبعين قصيدة متفاوتة الطول ولكنها تميل إلى المقطوعات القصيرة وهذا ما يميز شعره. وهذا لا يعني أنه لم يذكر المرأة في الأقسام والدواوين الثانية بل خصّها في شعره كموضوعات مستقلة أو بشكل عارض.. وهذه القصائد تتناول المرأة بعوالمها المختلفة، وبحالتها النفسية التي تعجّ بالانفعالات.. قدم الشاعر رؤيته في المرأة عن قرب ومن زوايا حياتية ونفسية مختلفة.. نحتها في قصائده كما نحت النحات تمثاله. اقترب منها، وهو يملك موهبة لا تجارى من رقة ألفاظ وخصوبة خيال وغنى في التجربة.. قدمها خجولة ومستسلمة وبنت هوى وعفيفة وحاقدة ومظلومة ورغم هذا لم يجرح عفتها ولم يقدمها رخيصة مبتذلة وأنا أقول إلى حدٍّ ما بالمقارنة مع الشاعر نزار قباني وغيره.. قدمها لنا من خلال تكوينه الاجتماعي والنفسي الذي يميل إلى التمسك بالجلال والكبرياء والعفة والرزان الذي يبدو على محيّاه.. وهذا ما دفعه للغضب والثورة عندما كانت تخرج عن هذه القيم والمفاهيم. ولكن غضبه معتدل يتركه في دائرة العقل والتوازن فلا يصبّ شتائمه ولا ينشر غسيلها، وهذه أحكام

اتكأ عليها كثير من الدارسين له، ولكنها ليست قاطعة فهناك مواقف ستمرّ معنا ترسم لنا شيئاً من هذا.. والشاعر يميل إلى التوازن في علاقته مع المرأة فلا يغيب جمالها وحسنها عنه ولكنه يكتمل بمواقفها الراقية التي يحبها.

دائماً يربط جمال الحالة والجسد مع جلال الموقف فلا يطغى الوصف الحسّي على قصائده، وإن وصف تقاطيع الجسد فإنه يحرص على السمو أمام فتنة الروح والمعنى، وهنا تكمن أهمية تجربته مع المرأة. فلا يجرحك، ولا يثيرك. يمسّ المرأة بلطف، ويتقصاها كخبير قريب. قدّم المرأة لوحة تضجّ بالحركة والانفعال وتتقمّص الحالة التي عبر عنها.. تدعوك للتأمل أمام حالتها، فتشفق عليها وهي منحرفة.. وكانت المرأة إسقاطاً لرؤيته وبوحاً عمّا في نفسه. في قصيدته "في طائرة" أثناء رحلته إلى الشيلي كانت إلى جانبه حسناء إسبانيولية، حدثته عن قومها القدامى من العرب دون أن تعرف جنسيته: ص89.

وثبت تستقرب النجم مجالا

وتهادت تسحب الذيل اختيالا

وحيالي غادةٌ تلعب في

شعرها المائج غنجاً ودلالا

طلعة ريّا، وشيء باهر

أجمالٌ؟ جل أن يسمى جمالا

فدقة في الوصف وروعة في تقديم المشهد ثم تتصاعد الأحداث:

قلت يا حسناء، من أنتِ ومن

أي دوحٍ أفرعَ الغصن وطالا

فرنت شامخة، أحسبها

فوق أنساب البرايا تتعالى

وأجابت أنا من أندلسٍ

جنة الدنيا سهولاً وجبالا

وجدودي ألمحَ الدهر على

ذكرهم يطوي جناحيه جلالا

بوركت صحراؤهم كم زفرت

بالمروءات راحاً ورمالا

إلى أن تقول:

هؤلاء الصيدُ، قومي فانتسبْ

إن تجد أكرم من قومي رجالا!

أطرق القلب وغامت أعيني

برؤاها وتجاهلتُ السؤالا..

والبيت الأخير يختزل الكثير مما انتابه ومما يريد قوله. وفي هذه القصيدة يتعانق الجمال الشفاف الموحي الذي عبر عنه حديث الفتاة ونضجها مع جلال الموقف وهذا ما جعل أبا ريشة يُسقط أفكاره على لسان المرأة. وكثيراً ما كان يلجأ إلى الأسلوب القصصي الذي يتقن استخدامه وتوظيفه فيهتم بالسرد والحوار واللحظة والدهشة والقفلة دون إغفال للمكان أو الزمان. ولو اقتربنا من المصطلحات والتعريفات الحديثة لقلْنا أنه يكتب القصة القصيرة جداً أو قصيدة الومضة. وهذا شاهدٌ على ذلك في مقطوعته "جميل منكِ" ومؤلفة من بيتين: ص270.

حكايـــــة حبنـــــا ختمـــــت

فمـــا أشــجى ومـــا أقســـى

جميـــــلٌ منـــــكِ أن تعفــــي

وأجمـــل منـــه أن أنســـى

وتبـدو هـذه الحالـة في قصـيدة "قطـرة الزيت" ص216:

لـــن تعثــري عــبر الــدجى.. إنــه

أســـنى ســـراجٍ كـــان في بـــيتي!

حملتـــه في غفلـــتي، بعـــدما

أســـرى بـــكِ التيـــهُ وأســـرَيْتِ

ومـــا تلفـــت بـــه، صـــوب مـــا

أضـحكتِ مـن عمـري، وأبكيـتِ

ليتـــك.. لمـــا ســـرت في نـــوره

ذكـــرتِ فيـــه قطـــرة الزيـــت

ويتجلــى الجانــب القصصــي المليــء بالمشــاهدات والمشــاهد والانفعــالات وتعــدد الأمــاكن في قصــيدة "دليلــة" وفيهــا يحســن التقــاط اللحظــة وتوظيفهــا، ولا يقــدم نفســه شــاعراً وصّــافاً للجســد فحســب بــل شــاعراً يســتغرق في الحالــة النفســية مــن خــلال ســرد متنــام وموظـف. وقسـم القصـيدة إلى مقـاطع متدرجــة الأحــداث وتــدور أحــداثها في فيينــا حيث عمل سـفيراً. ويصـف نهـر الـدانوب حيث اللقـاء وفيهـا وصـفٌ للملهى والمغنّـي والمكـان. ومــن ثــم العــودة إلى بيــت صــديقته والمفاجــأة الصارخة فيقول: ص24

عشــيتْ مقلتــاي حــين تــراءى

لـــي طيفـــان يبغيـــان دخولـــه

قـد سمعـت الصـدى لقبلـة عربيـ

د وســـكرى وفـــاجر وخليلـــه

وتراجَعْـــتُ تاركـــاً في سمـــاءِ

الليــل أشــلاء قهقهــاتٍ طويلــه

إلى أن يقول:

مزقـــي هـــذه الرســـالة إنـــي

قلـت فيهـا.. مـا لم أرد أن أقولـه

ليس في هيكلي مجال لشمشو

ن جديـــد فعربـــدي يـــا دليلـــة

وهنــا ينتصــر النقــاء العربــي وكبريــاء الرجـل العربـي الـذي يـأبى أن يكـون شـاهداً علــى الفجــور والعهــر وكيــف يحتمــل الغــدر والخيانة؟ وقد صدق ظنه من مطلع القصيدة:

لم أصـدق حـين قلـت: سـيأتيك

وألقـــاك في فيينـــا الجميلـــة

شـاعرنا محب وعاشق للجمال، ولكـن لا يحبـه مسـتهتراً ومتخليـاً عـن القـيم. ومـع هـول اللحظة وما فيها من الخيانة والغدر لم يشـأ أن يلقــي الــتهم والشــتائم بــل ثــار حفاظــاً علــى كبريائـه محافظـاً علـى قدسـية الجمـال وهـو القائل:"لم أجرح كبرياء امـرأة، فـالمرأة جمـالٌ وللجمال قدسية وإني لأجد في عبارات" وفـاجر وخليلـة – عربـدي.. مزقـي" الكـثير مـن التعبير الموحي والذي يغني عن الشتائم.

ومع تسامح الشاعر بالكبرياء والأنفة انتابته حالاتٌ من الضعف والاستكانة تدعو للتساؤل عن أسبابها بدا في قصيدة "لن أرمي به" ص231:

لم أزل أسحب قيدي متعباً
وجراحي لم تزل تشتم قيدي
أنا أقبلتُ عليه راضياً..
بعدما غيبتُ في عينيك رشدي
كم تغاضيت حياءً، كلما
أومأت لي من كوى الإشفاق أيدٍ
كل أهوائك كانت بدعة
من غواياتٍ، عنيداتٍ التحدي
أخذت من كبريائي ما اشتهت
وتلهت بتباريحي ووجدي
ما تبقى.. غير هذا القيد لي
في بقايا الليل .. من همٍّ وسهدٍ
إنه عمري.. فلن أرمي به
لا أطيق السير في الوحشة وحدي

ويبرز ضعفه مرة أخرى وبشكل مثير للريبة وكأننا لسنا مع شخص أبي ريشة الذي عهدناه أبياً.. في قصيدة /إن ذكرت/ ص234:

وتسائليني! ما يريحك؟
ما أجيبك ؟ لست أدري!
غالبت فيك غوايتي..
فخسرت فيها كل كبري
وتبعت طيفك عاقداً
بالذيل منه زمام أمري
كم وقفة لي دون دارك
خضّبتْ بالذل صبري
وغضضتُ من طرفي، كأني
ما لمحت خيال غيري!
كم ليلة حرّى، على
إغرائها، أرخَصْتُ خمري
وأهنْتُ تحت لهاثها
ما كان من زهري وعطري
وتسائليني. ما يريحكَ؟
ما أجيبك؟ لست أدري
أنا إن ذكرتُ نشرتُ عاري
أو نسيتُ طويتُ عمري

في هذه القصيدة يبرز الشاعر الصراع ويصطاد إحدى الحالات الصاعقة في حياة الرجل ويبدو ضعيفاً وحائراً.. وكأنه قصيدة أخرى "لست أحيا" ينتقم لنفسه ويثأر لكرامته ويتجاوز الصبر والحكمة: ص218

معولي في يدي.. وأصنام دنياكِ
تريني ما ضاق عنه خيالي
لم يزل بعد، في بقية أيّامي
مجال إلى ثبات الليالي
لست أحيا إن لم أُمِتْ كل يوم
فيك شيئاً.. عبدته في ضلالي

وهل يحق لنا أن نحاكم الشاعر على قصيدة قالها أم أننا نحاكمه على تجربته العامة ومسيرته؟ فالشاعر يعيش اللحظة التي تأسره وربما تفتّت أعصابه وتكسر عظام ظهره.. رؤيته للجمال وتقديسه له يجعله يسمو إلى أعلى المراتب. لأنه قدم المرأة ملاكاً طاهراً. ففي قصيدة "طهر" يصف خجل الفتاة وعدم ترددها عندما قبلها: ص309:

طوّقتهـــا، يـــا للشـــذا

مطوّقـــــاً، مقـــــبلاً

فمـــا انثنـــت حـــائرة

ولا رنــــــت تــــــدلّلا

ولا درت وجنتهـــــــــا

مــــن خجــــل تبــــدُّلا

كأنهــــا في طهرهــــا

أطهـــر مـــن أن تخجـــلا

يشعر القارئ مدى براعة الشاعر بالتقاط الجزئيات المعبرة.

ومرة أخرى يقدم لنا نفسه كفارس نبيل، يأبى الغدر ويرفض الخداع والخيانة ويحرص على المثل والقيم في قصيدة "وداع" والتي صاغها ببساطة وعفوية لم تجرح جمال الشعر ومضامينه وهذا دأبه. ص309:

قفـــي! لا تخجلـــي منّـــي

فمـــا أشـــقاك أشـــقاني

كلانـــا مـــرّ بـــالنعمى

مـــرور المتعـــب الـــواني

إلى أن يقول لها:

لنطـــو الأمـــس ولنســـدل

عليـــه ذيـــل نســـيانِ

فـــإن أبصـــرتني، ابتســـمي

وحيّـــيني بتحنـــان

وســـيري ســـير حالمـــة

وقـــولي: كـــان يهـــواني

وهناك موقف رائع مزيجٌ من الشفقة والكبرياء والحب قدمه بأسلوب فني رائع في قصيدة عودي حيث يجمع القصة والحوار والدهشة والكبرياء والجلال والجمال في قصيدة عودي: ص202:

قالت ملتك.. اذهبْ لست نادمةً

على فراقك.. إن الحبَّ ليس لنا!

سقيتك المرّ من كأسي. شفيت بها

حقدي عليك.. ومالي عن شقاك غنى!

لن أشتهي بعد هذا اليوم أمنيةً

لقد حملتُ إليها النعش والكفنا

قالت.. وقالت.. ولم أهمس بمسمعها

ما ثار من غصصي الحرّى وما سكنا

تركت حجرتها.. والدفء منسرحاً

والعطر منسكباً.. والعمر مرتهنا

وسرت في وحشتي.. والليل ملتحفٌ

بالزمهرير.. وما في الأفق ومضُ سنا

ولم أكد أجتلي دربي على حَدَسٍ

وأستلين عليه المركب الخشنا

حتى.. سمعتُ.. ورائي رجع زفرتها

حتى لمست حيالي قدّها اللدنا

نسيتُ ما بي.. هزتني فجاءتها

وفجّرت من حناني كل ما كمُنا

وصحتُ.. يا فتنتي! ما تفعلين هنا؟؟

البرد يؤذيك عودي.. لن أعود أنا

إنها لحظة إنسانية شفافة وعابرة، وتبدو سهلة التعبير ولكنه بما ملك من أدوات التعبير أحاط بها وألبسها ثوباً جميلاً نقيّاً تعبق منه العفة..

وبموقف آخر يشتدّ أوار قصيده ويتجاوز الهدوء أمام المرأة الحاقدة في قصيدة "لست أحيا" وقد مرّ ذكرها. الشاعر عمر أبو ريشة يبدو حريصاً على نكهة الشعر الصافية فيقدمها لنا عذبة الألفاظ وبعبارات موحية وصور أخّاذة، يرسمها رسماً تعبيرياً، ريشته الكلمة وألوانه الطبيعة وخلجات النفس، ورؤيته خيال وثّاب متوهّج. فقدم صورة من صور الجمال الخلابة والغنية ولكنها تبدو موغلة بالحسية لحدٍ بارز فقال في إحدى قصائده المقروءة في مجلة الضاد ولم تردْ في الديوان:

أنا في خدر من أهوى

أراقب كلَّ ما تفعلْ

غطاء سريرها ملقى

وراء وسادها مهملْ

ومئزرها على الكرسيِّ

لا يطوى، ولا ينقلْ

أتت مرآتها ورنتْ

إليَّ بطرفها الأكحلْ

وبسمتها ولا أشهى

ونظرتها ولا أقتلْ

ولما ازّينت خلعت

عليها بردها الأفضل

وماست وهو مزهوّ

يحيط بقدّها الأمثلْ

وقالت كيف تلقاني

به يا شاعري الأوّلْ

فقلت وطرفي المشدو

ه من آلائها ينهل

جميلٌ لبس من أهوى

ولكن عريها أفضلْ

هذه قصة ولوحة فيها الكثير مما يقال عن الإيقاع الجميل والرويّ الساكن والانتقال بالحدث على مستوى الكلمة واللون والحالة النفسية، هناك قصائد أخرى تقترب من هذه الحالة التي تميل إلى الجسد تصفه بجزئياته وتلاحقه كعدسة مصوّر بارع. فوصف الراقصة العريانة التي شاهدها في عيد الكرنفال في "ريودي جنيرو" فقال في قصيدة " عودة الروح " ص 152:

ليلك هذا الليل يا زنجيّة

فاطويه في آفاقك الندية

وانطلقـــــــي أنشــــــودة شـــــــجية

ورقصـــــــة مجنونـــــــة وحشـــــــية..

وأدهشته العبقرية الإنسانية في معبد / كاجورا / في الهند وهو من الروائع والتحف النادرة، وقد علق الشاعر على ذلك بقوله: " إنه رأى امرأة عجوزاً سمعها تقول لنفسها: ما أقذر هذه المناظرَ! وما أقذر صانعيها غير أن دهشته كانت بالغةً حدَّها لما رأى تلك المرأة في اليوم التالي تتملّى من تلك المناظر وبيدها منظار مكبر... فيذكر في مقطع من مقاطعها: ص 112

وشـــقيةٍ قيـــلَ اجتباهـــا

واصـــطفاها كاهنـــان

فتتهمـــــــا فتباريـــــــا

في حبّهـــــا يتنـــــاحران

وتناســـيا فيهـــا هـــوى

" شـيفا " فمـا يتعبّـدان

والبدعـة الحسـناء بينهمـا

تعـــضُّ علـــى البنـــان

ثم يصف الراقصة وما في المعبد من فنّ وإبداع يجلُّه الشاعر ويتفاعل معه فيبدع أروع القصائد.

إن علاقة الشاعر بالمرأة لم تجعله يسفُّ بالوصف، ولكنه لم يكن خجولاً بل وصفها بجرأة وحرية ضبطتها عفة وجلال، فلم تدفعه للجري وراء نسج المغامرات. بل جعلت شعره يلامس المشاعر، لا تتحرج الفتاة والمرأة من قراءته ولا يتردد الأستاذ في قراءته أمام طلابه، وهذا عائد لتكوينه الأول ونشأته في بيت أسرته البدوية التي تشبعت من القيم البدوية والصوفية التي تأثر بها لحدٍّ بعيد... إن عالم المرأة مفتوح الآفاق، لا تحدّه حدود.. وهذا ما جعل الشاعر يتناوله بصور إنسانية متعددة. فكانت خطاباً رمزيّاً شفافاً لكثير من أفكاره وتكوينه، فكانت محور إبداعه وصوره. فتنوعت تجربته، وتعمقت وهو ينهل من هذا العالم، عالمه حسّيٌّ بادٍ ولكنه يخفي وراءَه ذهنية متألقة تبعث على التأمل بعكس الكثير من الشعراء الذين اقتربوا من المرأة جسداً واحتقروها روحاً، فمع المرأة يقتربُ من حالات التصوّف فيراها طيفاً سابحاً وثميناً يذكرنا بأطياف البحتري. في قصيدة " حرمان " ص 383:

ليلى أنا وحدي أقلّبُ في الربى

طرفاً يروحُ به الجمالُ ويرجع

أسهو على ذكراك حتى أنتشي

متطلعـاً.. لهفـي لمـن أتطلـعُ!

بـيني وبينـك عـالمٌ لم يدنـهِ

شـوقٌ، ولم يبلـغ حمـاهُ تضـرُّعُ

أقتـاتُ بعـدكِ بالخيـال وقلّمـا

دفق الظلامُ وما احتوانا مضجعُ

ليلى! يكاد هواكِ يجرحُ زهوتي

فتبـوحُ بـالألم الـدفين الأدمـع

وهذه من القصائد الفريدة التي يذكر فيها الشاعر اسم المرأة التي يخاطبها وقد اعتاد تعميم الخطاب.. وهذا النقاءُ الذي يسبحُ في أعماقه ويحرص عليه يدفعه للثورة

والانتقام من المرأة المتهالكة الراكضة وراء شَهَواتِها المتأججة فيقول في قصيدة " عاصفة " ص 344 والعنوان يوحي بالمضمون:

اشـربي وانضـحي اللذائـذ حتّـى

تتـــولاك رعشـــةُ الإعيـــاءِ

أتخـــافين؟ أقـــدمي لا تخـــافي

أقدمي، وانفضي بقايا الحياء

إن هـذي العـروق في جسمك الغضّ

أنابيـــبُ شـــهوةٍ لا دمـــاءِ

لا يخفـي الشـاعر غضبـه ولا يكـتم مشـاعره عنـدما يُلـوَّث الجمـالُ ويصبـحُ سـلعةً رخيصةً تتسلق المرأة عليها والمبدع الحقيقـي لا يسـترُ إبداعُـه شخصَـه، ولا يسـتطيع إخفـاء ملامحه النفسيّةٍ، ولا تتوارى آراؤُهُ وراء ضباب المضـامين وسـراب الـوهم. فالمبـدع كـائنٌ حسَّـاسٌ ينتابـه الضـعف والاسـتكانة، وقـد يستسلم لما هو آتٍ وواقعٌ لا محالة. وهذه إحدى قصائده الأخيرة التي قرأتها من مجلة الضاد بعددها المزدوج التاسع والعاشر من عام ألف وتسعمائةٍ وواحد وتسعين ص 106:

رفـــيقتي لا تخـــبري إخـــوتي

كيف الردى، كيفَ عليَّ اعتدى

إنْ يســألوا عنّــي وقــد راعهــم

أنْ يُبْصــروا هيكلــيَ الموصــدَ

لا تجفلــي، لا تطــرفي خشْــعةً

لا تســمحي للحــزنِ أنْ يولــدا

قـولي لهـمْ سـافرَ، قـولي لهـم:

إنَّ لـــهُ في كوكـــبٍ موعـــدا

لم يجدْ ملاذاً إلاَّ المرأة، وذلك في أصعب الظـروف وأقسـاها فلـم يتوجـه إلى إخوتـه وأصـدقائه بشـكلٍ مباشـرٍ بـل حمَّـل رسـالته ومعاناتَـهُ للمـرأة، وهـذا يـدلّ علـى تملكهـا لحـالات إبداعـهِ. والشـاعرُ عمـر أبـو ريشـة لا يتصنَّعُ الموضوع الشعري. إنَّـهُ صـادقٌ مـع فنّـه الشعريّ وحالاتـه الشـعرية. يضـعُ نفسـه أمـام المرأةِ. يأتيها بعـد ضـعفٍ وذبـول وبعـدَ إفـلاسٍ فيلومُها إن تهاونَتْ، يقول في قصيدة " محاجر البركان " ص 260:

لا تصـــفحي عـــني ولا تغفـــري

إنـــي أحـــبُّ المـــرأة الحاقـــدةْ

قـولي ابتعـدْ عـني.. قـولي انطلـقْ

مـا شـئتَ في أهوائِـكَ الفاسـدةْ

يجـرح مـن زهـوي تغاضـيك عـن

أمسـي وعـن أحلامـكِ الشـارده

لـو بـينَ جَنْبيـكِ بقايـا هـوىً

لكنْـتِ في هـذا اللّقـا زاهـدة

محـاجرُ البركـانِ لم تكتحِـلْ

بـالثلجِ.. لـولا نـارُهُ الهامـدةْ!

في تجربتـه يكتمـل الصـدق الفنّـيُّ والصـدق الموضـوعي، فـلا غـروَ ولا مكـابرة عندما يجد نفسهُ مُداناً.

ومن النماذج التي مرَّت معنا والتي ستمرُّ معنا نلحظ مدى إحساسهِ المرهفِ مع الحالة واللفظة والصورة. للشاعر نسيجُهُ الخاص، ولـه صورُهُ المحلّقةُ. فهو يتجاوزُ التقليدية وما فيها من منجزات دون إلغاء ثوابتها إيقاعاً ولغةً. بل انسكبَتْ شاعريته مجدّفةً في بحرٍ واسعٍ

مــن الفــنّ الجميــل الــذي يعتمــد الحركــة والإيحاءَ واللونَ والهمسَ.

في قصيدة / لا تنتقي كلماتِك / يقدم المرأة من خلال نفسه وتجربته، ويكشف الرجلَ من خلال شعره وقناعاته:

حـدثيني عمَّـا يضـجُّ بجنبَيْـكِ

وعمَّـــا يثـــورُ مـــن رغباتـــكْ

عن لياليكِ.. عن شجونكِ.. عمّا

خبَّأَتْــهُ الــدموعُ في بســماتِكْ

ما أنا منكِ؟؟.. ما تريدينَ منّي؟

أنـا بعـض العثـارِ مـن خطواتـك!

حدّثيني.. قصّي جناحَ ظنوني

حـدثيني.. لا تنتقـي كلماتـكْ!

هذا التناغم بين الشاعر وبين المرأة مبعثٌ للتفكير ومبعثٌ للتواصل والجري وراءهما ولكنَّ مرحلةَ السباقِ قصيرة المدى. يخطفها الشاعر من اللحظة الراهنة، وفي قصيدة " المرأة " يقدم نموذج المرأة التي يصعب نوالها، فيراها جوهرة ثمينة شفافة، تحتاج لكاشف ومقدرة ومغامرٍ حريص ص 237:

حكايــــــــة مُــــــــزَوّرة

مــن قــال هــذي جــوهرةْ؟!

كانــت علــى البعــد ينــا

بيـــــعَ السّـــنا المفجَّـــرةْ

ســـــعيتُ في طلابهـــــا

علــى الشــعابِ المقفــرةْ

وخلـــفَ أقـــدامي نثيـــ

ـــرٌ مـــن جراحـــي الخيّـــرةْ

واخيـــبتي! لم الـــفّ إلاّ

كـــــرةً مُبَلـــــورةْ

وعـــدتُ للسـفحِ.. وصـحبي

أعـــينٌ مُسْتَفْسِـــرهْ!

تســألني عـــن رحلـــتي

العجيبــــة المظّفـــره

ولم أجـــبْ.. خفـــت علـــى

خيالهـــا أن أنحـــره

وكـــان منّـــي لفتـــةٌ

للقمَّـــــةِ المســـــوّرةْ

وشـــاعَ مـــلءَ نـــاظريَّ

الهالـــــةُ المنـــــوّرةْ

والهفـــتي.. أقســـم أنْ

كانــت أمــامي جــوهرةْ..

في الـديوان قصـائدُ كـثيرةٌ موجّهَـةٌ إلى المرأة ويستعمل فيها الضمائر التي تعود على المؤنث.. ويرى العناوين التي تخصُّ الأنثى/ هي الدنيا – عودي – حواء – عالم من نساء – المرأة – غجرية – مراهقة – لا تندمي.. امرأة – تمثال – من أنتِ/..

ويميل الشاعر إلى الأسلوب القصصي في أغلب القصائد. فهناك قصة شعرية موجزة ومعبّرة، لها قفلتُها المدهشةُ، وساعَدَه على ذلك استعمالُ الأبحر المجزّأة في كثير من القصائد. ويكثر من أبحر معينة تساعده على الإيقاع السريع كالرمل ومجزوئه وكثيراً ما يتبنى الرويَّ الساكن الذي يُعطي وقعاً ملائماً وخاصةً في الحالات النفسية التي تعبّرُ عن

الصخب والقلق والحيرة، في قصيدة " الطيف " تصويرُ دراميٌّ رائعٌ. فهو يعتمد على المفارقة واستدعاء الماضي.. وذلك عندما كان يخاصرُ فتاة في حلبة الرقص زارهُ طيفُ المحبوبة.. وهنا حالة تحوي الكثير من المفارقات وتستدعي التناغم والتنافر والرفض من القارئ والشاعر والراقص والمتلقي: ص 250

علـى شـفتينا ثـارَ طيفُـكِ وارتمـى

فأبعـد وهـجَ الشـوقِ والعطـر عنهمـا

وتســألني مــابي.. فــأخنق زفرتــي

وأرنــو إليهــا موجعــاً.. متبسّــماً

وأرجعُ عنهـا.. حـاملاً فيـكِ وحشـتي

وفي خـافقي جـوعٌ.. وفي مقلـتي ظمـا

وأُغْـرِقُ في كأسـي عهـودكِ كلّهـا

فمــا أعــرفُ الأشــياءَ إلاّ توهُّمــا

حنانــك.. أبقــي لــي بقيــة ســلوةٍ

ألوك بها الشهد الذي كان علقما

فكـلُّ جمـالٍ صـاحَ بـي منـهُ هـاتفٌ

إليك تناهـى، أو إلى سـحركِ ارتمـى

ولـي خطـواتٌ بعـدُ في درب غـربتي

ســأقطعها وثبــاً، وأخضــبها دمــا

وألقــاكِ بالحــبّ الــذي تعرفينــه

ولـن تسـألي عنـه.. ولـن أتكلّمـا

الحـديث يطـول عـن تجربـة أبـي ريشـة ودراســة قصــيرة لا تســتطيع الإلمــام بكــل الجوانـب. فحاولْـتُ الاقـترابَ وملامَسَـتَها عـن قـربٍ. فالشـاعر لم يتنـازَلْ عـن كبريـاء الشـعرِ وفنّـهِ. فتسـلَّحَ بـالرؤى والرؤيـة ووفّـق بـالأبحرِ والـروي. ويضـافُ إلى هـذا جملتُـهُ الانسـيابية المتدفقـةُ والـتي تمتـد مـن مطلـع القصـيدة لخاتمتها..

تأتي عفويّةً واضحةً ولكن دونَ إسفاف. وقد تفاوَتَ مستوى الخطاب الموجّهِ إلى المرأة. وهـذا عائـدٌ للحالـةِ النفسـية الـتي يعـبر عنهـا وحالـة المـرأة الـتي يُعبّـر عنهـا، فهـو يعبّـرُ عـن المحسـوسِ والمعنـوي. ويـبرزُ المحسـوسَ والجسـدَ ولكن يبرزها موظفة بعيداً عن المجّانية.

وتبقـى مجموعـةٌ مـن الأسـئلةِ عـن هـذه التجربة الفنية. أينَ المرأةُ التي تخصُّ أبا ريشة. وقد لازمَتْهُ كغيره من الشعراء المعروفين في أدبنـا؟ فـالمرأة شـاملةٌ موجـودة في كـلّ مكـان وزمانٍ. فلا تجدُ قصيدةً تخصُّ بها امرأة معيّنـة وهو الذي واكبَ حركة النضـالِ القـومي عن قرب. فمـا أكثرَ الشعراءَ الـذين تغنوا بزنوبيـا والخنسـاء وخولـة وجميلـة لاسـتنهاض الهمـم.. وهذا الموقف غائبُ إلاّ من بعض القصائد منها / لوعة / والتي قدَّمها بـ / سافر الحبيبُ على الشهابي مع الفجر فقال: ص 393

خــطّ أخــتي لم أكــنْ أجهلــهُ

إنَّ أخــتي دائمــاً تكتــبُ لــي

حــدَّثتني أمــس عــن أهلــي وعــن

مضـضِ الشـوق وبعـدِ المنــزلِ

إلى أن يقول:

قلــب أخــتي لم أكــن أجهلُــهُ

إنَّ أخـتي دائمــاً تُحسِـنُ لــي

مالَهـــا تتحرنـــي نحـــراً علـــى

قولهـا. مـات ابنهـا.. مـات علـي

وأهدى قصيدة " دروب " إلى الدكتورة " سنية حبوب " وخصَّ شخصية " جان دارك " بقصيده وذلك بعد أن رأى تمثالاً لها في معرض اللوفر فقال منها: ص 163

الفجـــــرُ أومـــــا ، والبتـــــو

لُ بحلمهـــا المعســـول نشـــوى

حتّـــــــــى إذا أطيافُـــــــــهُ

نَفَـرَتْ مــن الأجفــانِ عــدوا

أخَـــــذَتْ تمطّــــــة والفتــــــو

رُ يهزُّهـــا عضـــواً فعضـــوا

والناهـــــــدانِ بصـــــــدرِها

يتواثبـــانِ هـــوىً وشـــجوا

وفي ملحمة محمد الشعرية ذكر " حليمة " وآمنة " ويبقى السؤال أين الأم والأخت والزوجة في شعر أبي ريشة؟ ويأتي سؤال آخر لماذا تجاهلهنَّ في ديوانه؟ وفي شعره؟ وربَّما لكونه لا يميل إلى التخصيص.. ويريدُ التميُّزَ عن الآخرين وتجاوزَ النهج المألوف.. وعدم السير على نهج الأقدمين لدرجة نرى ديوانَهُ لا يكشف الكثير عن علاقاته الاجتماعية كما يجب، فهل كتم التجاربَ الخاصَّة وأخفى قصائدها؟

ويأتي سؤالٌ آخرُ لماذا غابَتِ القضايا الاجتماعية التي تخصُّ المرأة في وطننا العربي وهو الذي عاصَرَ المعارك حولْها، وواكب ما قيلَ عنها، فلم يلامِسِ القضايا الاجتماعية بشكل مباشر..

وهل كان يعيشُ هذه التجاربَ مع المرأةِ حقيقة أم أنَّها نزوة الفنّ والجمالِ ألهمتْهُ، فهو يميل إلى حالاتٍ تخصُّ المرأة الغربية أكثر من المرأة الشرقية... ولذلك غاب الأثرُ الدينيّ المباشر في تعامله مع المرأة ومن هنا يتولَّدُ السؤال التالي: أين أثرُ ثقافته وتكوينه؟ ورغم هذا تبقى المرأة في شعره حالة عامة، ولكنها جميلة. نراها مُحاطةٌ بسياجٍ من الفنّ الجميل والشعرية الراقية مما جعله يحفر اسمه في سجل الشعراء الخالدين.

❑❑

قراءات نقدية..

في تقنيات القصة القصيرة

مجموعة "الرقص على إيقاع الجرح" لأحمد عكاش نموذجاً منكسراً

□ د. أحمد علي محمد*

1 ـ الكلام على تقنية القصة القصيرة هنا، لا يُعنى بصلابة النموذج المدروس، ذلك لأنه لا يسعى لإثبات حكم قيمة، بمقدار سعيه إلى إبراز صلة النموذج بجنسه الأدبي أو انكساره عنه، وفي هذا السياق يحسن عدّ القصة موضوعاً والطريقة التي تُؤدى فيها محمولاً، من الجهة التي ترسمها العلاقة بين الموضوع والمحمول في القضايا المنطقية، فمن هذه الجهة نرى كل حكاية تستغرق نوعَها لتعبيرها عن جنس القص عامة، أعني بوصفها موضوعاً، في حين تبدو طرائق القص أو ما يعرف بالتقنيات القصية غير مستغرقة طرائق القص عامة، من أجل ذلك لا تتميز القصة لكونها موضوعاً، وإنما تتميز بصفتها محمولاً، وعليه فإن العلاقة بين القصة والتقنية تقوم على التقابل أو التداخل من جهتي الكم و الكيف، إذ القصة القصيرة في حقيقة أمرها تتميز بالكم، في حين تستقل تقنياتها بالكيف.

وهنا نريد أن نثبت نموذجاً قصصياً اخترناه بعنوان "الرقص على إيقاع الجرح" لأحمد عكاش، وهو نموذج لا يفي بمقتضيات العنوان على أية حال، إلا من جهة انغراسه في الجنس القصصي، ذلك لأنه عمد إلى انكسارات عدة من جهة التقنية ومن جهة الموضوع على حد سواء، وتفصيل ذلك أن قارئ المجموعة يجد أن الأقاصيص القصار جميعها تقع ضمن موضوع القص جهة انطواء كل واحدة منها على حكاية، مع أن

* ناقد وأستاذ جامعي سوري.

الكاتب يحاول فيها مجاوزة كم القصة القصيرة التي تؤدي عادة في صفحات قليلة، كما أنه يصب عليها نفساً درامياً وبعداً تراجيدياً في أغلب الأحيان لتؤول معظم تلك الأقاصيص إلى نهاية مأسوية يموت على أثرها البطل، ويصرّ دوماً على أن يكون في قصصه بطل آدمي شقي مهمش ينخرط في واقع سلبي من دون قصد، وكذا تحفل الأقاصيص بتراتبية الزمن الذي يسير بشكل منطقي من بداية الحدث إلى نهايته، لذا تمضي المجموعة على رسم متكرر، يُعنى فيه الكاتب برصد تفصيلات كثيراً ما تضر بفكرة القصة، من أجل ذلك أيسر ما يخالج فؤاد قارئها أنها أقاصيص تتعمد القضاء على فكرة القصة، تلك القصة التي يحسن تشبيهها بمخلوق ناعم رهيف يعبر عنه بأسلوب خاطف مكثف.

أما محمول القصة أو ما يصطلح على تسميته بالتقنيات، فإن صاحب المجموعة الآنفة يتعمد كسر خط السرد في قصصه، كما أنه يثقل كاهل القصة بالحوار الخارجي، وهي مسألة متكررة لديه، وليس ذلك فحسب بل يحوّل القصة إلى مخلوق عجائبي يختزن أسئلة معقدة لا تستطيع القصة الإجابة عنها، أو أنها تعجز عن حمل مقاصده مثلما جاء في حكايته الأولى بعنوان "الحصار" إذ يصور نفسه في الزحام تلاحقه أعين المراقبين، التي تستحيل في مخيلته هياكل عظمية تطوق عالمه وتحاصره ثم تحقق معه وتصفعه ولم يجد مفراً في آخر الأمر من الاستسلام لهواجسه ليقع مغشياً عليه.

تبدأ القصة الثانية المسماة "ليلة الزفاف الأخير" بعبارات شعرية يتحدث فيها عن الليل والأشجار والنسيم والحرية، ثم تسيل به الكلمات إلى ربع الوطن فتترامى بين يدي القصة صورة مقلوبة للطبيعة الجميلة التي بدأت بها القصة لتبدو الأشجار مجتثة والنسيم متلاشياً والليل مفزعاً، وبين هاتين الصورتين تنبت صورة "وليد" العائد من المهجر لتوه وقد امتلأت جيوبه بالمال متقدماً لخطبة قريبته سناء، وكانت سناء قد أحبت "حسن"، والمشهد الدرامي ينعقد بشيء من المكاشفة بين وليد وحسن ليقودهما الوعي إلى مسألة أهم من الزواج ألا وهي قضية الوطن، وهنا تقف القصة عندما يفجر حسن نفسه بدورية إسرائيلية في جنوبي لبنان.

وفي القصة الثالثة الموسومة بـ"الكأس الأخيرة" يرصد الكاتب تحولاً جوهرياً في حياة أبي عبدو الذي أمضى عمره سكيراً معربداً ثم يقلع عن سكره ليصير زاهداً يمضي أيامه ولياليه عاكفاً في المساجد إلى أن يلقى ربه.

وفي القصة الرابعة التي عنوانها "يوم نام العالم" يتحدث الكاتب عن الانتفاضة الفلسطينية، وتكاد تكون الوحيدة في اشتمالها على ضرب من ضروب المفارقة إذ تنتهي بقوله: "لما خرجت بالمقاليع في اليوم التالي إلى الهلال الأحمر الفلسطيني الذي يتلقى التبرعات التقيت بالكثيرين من أهل حيّنا يحملون مقاليع الحجارة في طريقهم إلى هناك".

هذه القصص جميعاً لا تعدو كونها حكايات فيها من عناصر القص ما يجعلها منغرسة في جنس فن القصة، بيد أنها ليست وفية لتقنيات القصة القصيرة في شيء، لأنها

مع قصرها تحاول التسلق على الجانب الدرامي مع أن شكلها ينوء بحمل هذا الجانب، كذلك تحاول باستمرار تحويل فكرة القصة إلى موضوع قصصي واسع، ومعروف أن القصة القصيرة ليست بذات موضوع، بل هي فكرة، ومحاولة الكاتب تحميل القصة موضوعاً هو في واقع الأمر ضرب من التقنية التي تريد أن تلبس القصة ثوباً روائياً فضفاضاً، من أجل ذلك بدت مداخل القصة في هذه المجموعة واسعة جداً تطرح قضايا معقدة مثل مسألة التضحية والانتماء ونقد الواقع السلبي وغير ذلك، وقد ظهرت آثار ذلك في لغة القصة التي عجزت عن الوفاء بمقتضيات الموضوعات الكبيرة التي عالجها الكاتب، وكان خط السرد للسبب نفسه مقطعاً، إذ كلما أحس الكاتب بهيمنته عمد إلى الحوار ليقطعه، وتبقى الفضيلة في هذا الصنيع شاخصة في مسألة التجريب التي أراد الكاتب أن يدخل القصة القصيرة في غمارها وفحوى ذلك سؤال: هل بوسعها أن تلبس معطف القصة المتنوعة؟ ومع أن الإجابة عن هذا السؤال معروفة وهي النفي قطعاً إلا أنه من باب التجريب أراد أن يحطم مفهوم الجنس الأدبي، فكما أن هنا هناك قصة شعرية وقصيدة نثرية كان بالإمكان وجود قصة ذات موضوع.

2 ـ هذه المجموعة ومجموعات كثيرة جداً تأخذ طريقها للنشر اليوم، ليس لها رصيد ثقافي، بمعنى أنها تعمد إلى شيء من التلقائية، وإذا ما أردنا طرح سؤال جوهري في مجال القصة القصيرة: ما الفوارق الموضوعية والفنية بين القصص القصار التي كتبت في العقد الأخير من القرن العشرين والعقد الأول من القرن الحادي والعشرين لا يمكن أن نقبض على سمات تفرق قصص العقد السابق عن العقد الحالي، والسبب فيما أظن هو ضعف التواصل الأدبي بين النقد القصصي والكتابة القصصية، ولهذا السبب نجد مجموعات قصصية كثيرة في أيامنا هذه غير منتمية إلى عصرها من الناحية الفنية، ويحسب كثير من كتاب القصة الذين ينتقدون الواقع الحالي أو يتعرضون إلى بعض المسائل العصرية أنهم يعبرون عن حياتهم الحالية، وهذا وهم لأن التعبير عن الحياة الحالية يستلزم تطوير تقنيات القصة، فليست مسألة السرد القصصي مثلاً تقنية صالحة لكل العصور، بمعنى أن ما كان يمثل تقنية للكتابة القصصية في القرن العشرين المنصرم، يستحيل اليوم انكساراً معطلاً للتواصل الأدبي، فنحن اليوم لا نميل في ضوء ثقافة العصر إلى تقبل السرد الحكائي التقليدي، لأن تلك التقنية تستلزم أوضاعاً للتلقي لم تعد محققة اليوم، إذ أصبح من المهم أن تتغير التقنية القصصية بما يوافق ثقافة العصر، أعني أن تتحول إلى ثقافة الصورة، وأن تمعن في رصد أحوال التطور المذهل الذي يلازم الحياة المعاصرة، وهنا أريد أن أشير إلى مفارقة انطوت عليها القصة الخامسة في المجموعة المدروسة وقد وسمت بـ"التعديل الطفيف"، إذ لامس فيها الكاتب، وربما من غير قصد، قضية القصة القصيرة المعاصرة، أعني قصة ما بعد الحداثة، إذ يروي الكاتب أنه بعد أن فرغ من نسج قصته، عاد إلى غرفته ليستدعي شخصيات القصة التي كتبها ويعقد معها جلسة حوارية طريفة،

ويكشف من خلال ذلك عما طواه في قصته على الورق، فيكشف لأبطاله أنه لم يسمعهم بأسماء معروفة مكتفياً بالحدود كأن يكون هنالك رجل وامرأة وشاب، ثم يعيد توزيع أدوار القصة من جديدة وذلك باستشارة أبطاله، ويعقد حوارات بينهم وهو يشاركهم الحوار بصورة مكشوفة، والطريف في الأمر أن الكاتب هنا يستحيل شخصية من ورق ليحاكي شخوص قصته، ومن ثم تنفلت من بين أصابعه خيوط القصة فتتمرد عليه الشخوص وتنزاح عنه الفكرة، ولم يعد يقبض على شيء ليتخلى في آخر الأمر عن كونه كاتباً، ويتبرأ من قصته ويطرد الشخوص من غرفته، هارباً من شبهة الكتابة التي تجعله عرضة للتساؤل والانتقاد.

تشكل هذه القصة انكساراً من نوع آخر، إنها تعمد إلى تقنية جديدة، يكشف من خلالها الكاتب تمرد القصة على صاحبها، مع ما يرافق ذلك من تغييرات تصيب جسد القصة القصيرة بكثير من التشوهات البنائية، لأننا لا نطلع من خلالها على شيء مسرود، وليس هنالك سرد في الأصل، فالتمهيد البسيط المفترض الذي يقدم فيه الكاتب فكرة القصة أمر مثير، ومن ثم الإمعان في الحوار مثير أيضاً، وهذا ضرب من التجانس الفني العجيب، إذ لم تكن القصة قد تمردت على كاتبها في الخيال فحسب، بل تمردت عليه في الحقيقة عندما كسرت التقنيات المألوفة في أداء القصة، فتممت نفسها بالحوار دون أدنى اهتمام بالسرد القصصي الذي بدا في قصص المجموعة رسما لم يخرج عنه المؤلف إلا في القليل النادر.

هذه التقنية لا تعني نجاح النموذج لأن التقنية كما قلت في صدر هذه المقالة محمول وليس موضوعاً، هذا من جهة ومن جهة ثانية لا تمثل القصة المفردة نموذجاً، بل يحتاج النموذج إلى ضرب من التكرار، ولا أعني بتكرار النموذج هنا الاستنساخ، بل أقصد ضرباً فاعلاً من التكرار يقوم على التوليد والإضافة، وبهذا الفهم يصبح النموذج المكرر جزءاً من الكل، والكل كما هو معروف في المنطق الرياضي أكبر من مجموع أجزائه.

3 ــ تمثل القصة السادسة المرسومة بـ" الرقص على إيقاع الجرح" التي حملت المجموعة القصصية عامة اسمها، قرارة الانكسار، إذ حاول الكاتب من خلالها أن يقطع الصلة كلياً بين القصة القصيرة والقصة عامة. ليصل بينها وبين المشهد المسرحي تحت مسمى القصة، إذ نراه يهتم في بداية القصة بوصف المكان وصفاً دقيقاً، وهو المقهى الذي جرى فيه الحدث، وبمجرد كلامنا على حدث يعني أننا بعيدون عن أجواء القصة القصيرة، لأن القصة لا تحتمل أحداثاً، ثم نجده يحصر المكان في المقهى، وكأنه يريد أن يقدم مشهداً مسرحياً قائماً على وحدة الزمان، ثم يخترع مشكلة بسيطة وهي تعطيل مصباح الكهرباء في المقهى، وبعدئذ يستدعي عامل الكهرباء لإصلاح العطل، وفي أثناء ارتقاء العامل الكرسي ليصلح المصباح يحرك أحدهم الكرسي تحته فيقع ميتاً، ولا شيء يتغير في المقهى بعد هذه الحادثة سوى الرقص ليقول: "تقوى حمى الرقص، تناثرت الدماء على الأحذية

والسراويل، يعاود الشرطي القول: أسرعوا أكثر أكثر... ارقصوا أسرع أسرع.

هذه مشهدية تتناسب في نهايتها الدرامية مع سائر قصص المجموعة، وتختلف عنها في العرض، لأنها تقاطع السرد، وتمضي في التعبير عن ذاتها معتمدة على الحوار الموجز، وهي بذلك تؤدي موضوعاً تنوء بحمله القصة القصيرة.

4 - يبرز الوفاء بمقتضيات فعل السرد في القصة السابعة المعنونة بـ كرمو، التي تقدم لها صورة السارد بشيء من الوضوح، فثمة من يروي الحكاية ويقدم أوصافاً للشخصية الأساسية، وهذا تكوين روائي، أعني حين تقدم كل هذه التفصيلات عن الشخصية الرئيسية في القصة، ثم يتقمص السارد نفسه شخصية الراوي الذي يحدثنا عن حكاية كرمو بشيء من التدقيق، فيذكر لنا كيف جاء إلى الحي وكانت سبقته إشاعات كثيرة منها أنه من رجال الأمن السري، ثم تتكاثف حكايات كرمو، وتتداح في أماكن مختلفة في حمص مثل جورة الشياح إذ لهذه الشخصية ظهور وحكايات مع أهل الحي وفي جورة العرايس، وكان ذا سطوة على الناس يأمرهم فيطيعونه، ولكنه كان خيراً يصلح بينهم ويرأب صدوع حياتهم، وفي نهاية القصة يفصح الراوي أن كرمو الشخصية المحيرة كان مناضلاً ضد الاحتلال الفرنسي.

تذهب هذه القصة بنحو عشر صفحات، أراد من خلالها الكاتب تأريخ شخصية غامضة الملامح، إلا أنها حسنة الأفعال، أسند إليها فعلاً بطولياً مشرفاً ضد الاستعمار الفرنسي، وطويت أحداث كثيرة كان من المفترض أن تذكر هنا لإبراز دور هذه الشخصية، وباختصار هذه قصة كاملة غابت ملامحها حين حصرها الكاتب في شكلها الحالي، لتكون القصة القصيرة عنده مرة أخرى وعاء لا يتسع موضوعاً متشعباً كموضوع النضال الوطني، وكان يكفي القصة القصيرة أن ترصد شعوراً عارضاً يؤدى بلغة مكثفة ليغني تطلعات القارئ إلى هذا الفن الصعب.

5 ـ في القصة الثامنة "الحب والأرض" انكسار من نوع مختلف، إذ تبدأ القصة بوضوح صوتي يؤدى بطريق النداء، ثم يعقبه وصف خاطف ليتولد فعل سردي من صميم جلبة تحدثها القصة مما يشي بأن أمراً جليلاً تريد إبلاغه للقارئ من خلال التوتر والانفعال، ثم يكشف فعل السرد أن القضية لا تستلزم كل هذا الضجيج الذي بدأت به، ذلك لأن أبا سعيد بطل القصة كان قد نهض بعد مرض ألم به، وكان يعمل حمالاً في سوق الخضار، وبعد ذلك تتوالى الصور التي تموج فيه خيالاته ليستعيد طرفاً من حياته الماضية حين كان يتمتع بصحته وكان يحمل الصناديق بيسر وسهولة، وكان إذ ذاك محظياً عند صاحب المحل، ولما آلت صحته إلى التدهور لفظه فأقصي عن عمله، ولم يعد له عمل سوى شرب القهوة في داره، وفجأة تأتيه رسالة من ابن أخيه عمر الذي ترك الجزائر للعمل في فرنسا، فيعقد العزم على تزويجه من ابنته فاطمة، بيد أنها ترفض عرض أبيها لأنها كانت مغرمة بشاب جزائري يعمل مدرساً، وتنتهي القصة بقدوم عمر إلى الجزائر ليس بغرض الزواج والإقامة كما

كان يخطط عمه أبو سعيد، بل لتصفية أملاكه والعودة من ثم إلى فرنسا، وفي القصة التاسعة "أبو ماجد" يتكلم الكاتب على عملية فدائية ينفذها ماجد ضد الصهاينة في جنوبي لبنان، وفي قصة موضوع أيضاً، استثمر فيها الكاتب اللغة الأدبية مستفيداً من الجانب الوصفي والإيحائي للنهوض بموضوع ضخم. وفي العاشرة "الوطن حر" يحاكم الشاعر المسؤولين، مستغلاً وسائل الإعلام التي تنقل حفل تكريم المتفوقين، مفصحاً عن الخلل وموضع الفساد في المجتمع، ويعلو صوته ليشير إلى أن ثمة أناساً متنفذين يستغلون مقدرات البلاد لخدمة مصالحهم، ولكن المفارقة أن التصوير التلفزيوني لم يكن مباشراً كما كان يحسب بل كان تجريبياً. والحادية عشرة "المحاكمة" قصة مثقلة بالموضوع، تصور امرأة خانت زوجها في بيتها مع الشاب ماهر الذي يعمل أجيراً لدى زوجها بعدما أواه في منزله، وقد توثقت العلاقة بينهما حتى بات جزءاً من ممتلكاتها، فلم تطق تركه، فلما عزم على الزواج من امرأة أخرى صعقته بالكهرباء. والثانية عشرة "السراب" تتحدث عن سائق. شاحنة ينقل الخضار من سوق الهال في حمص إلى محال الباعة. والثالثة عشرة القميص الملون والشل". والقصة الرابعة عشرة والأخيرة بعنوان: شاطئ الأحلام" وهي قصة رمزية حوارية تتكلم على سمكات قادتهن ملكتهن إلى شبكة الصياد فهلكن.

6 ـ قد يكون من الصعب أن يتكلم الباحث على مسار تطوري في هذه المجموعة، مع أن الكاتب اعتنى بصورة لافتة بالموضوع، وهذا الصنيع له جانب إيجابي يظهر في المحافظة على روح الحكاية، بيد أن تلك الروح ظلت عفوية تحللت من مهارات القص، وهذا أمر نعده ناجماً عن ضعف التواصل الأدبي، فالكاتب الكريم ليس محترفاً في الكتابة القصصية، إذ لم تنشر له في حدود علمي إلا هذه المجموعة التي نعرضها للدراسة، ولهذا مؤشر فحواه أن تجربته القصصية لم تكن كاملة، كما أنها لم تصقل بالثقافة، إذ المشكلة ليست في ندرة النتاج، بل في كيفية إبرازه، وطالما أن مثل هذه المجموعة قد أخذت طريقها للنشر فانتقلت من حدود التجربة الشخصية إلى حيز التلقي الأدبي، صار من اللازم إخضاعها للقراءة النقدية، بوصفها نموذجاً لمجوعات لا حصر لها لم تهتم بعنصر الثقافة الأدبية، وفي ظن أصحابها أنها لا تجوز حدود التجربة الشخصية القابلة للتعميم، وهنا تكمن المشكلة، ذلك لأن التجربة الفنية معنية بتطوير الفن الذي تنغرس فيه، ومن ثم يصبح موضوع التطور مطلباً ملحاً في الأدب.

7 ـ المجموعة القصصية المدروسة بعنوان "الرقص على إيقاع الجرح، لأحمد عكاش، وقعت في 134 صفحة من القطع المتوسط، طبع دار الإرشاد بحمص 2005م.

□□

الطابوهات في أدب نجيب محفوظ

□ هاجر بكاكرية *

تُعدُّ المرأة والدين والسياسة مواضيع حساسة ومهمّة ومن الطابوهات التي يتحرز المرء عند الحديث عنها ومناقشتها، وعادة ما تنصب الكتابات النقدية على استجلائها في إبداعات الأدباء وتقييم وجهة نظرهم في هذا الثالوث، وهي مواضيع حيوية وأساسية في واقع الحياة، لذلك سنركز عليها في هذا المبحث ونرى كيف تجلت عند نجيب محفوظ في أدبه وأحيانا من خلال تصريحاته وحواراته، وكيف خدمته في الوصول إلى جائزة نوبل، هذا لا يعني أن روايات نجيب محفوظ تخلو من مواضيع أخرى لها وقعها وأهميتها، ولكننا سنركز على هذه المواضيع الثلاثة لأنها تخدم موضوعنا، خاصة وأن هناك آلاف الدراسات التي ركزت على كل ما هب ودب في أعماله حتى وصلوا إلى دراسة رسومات أغلفة رواياته، ولكن هذه المواضيع الثلاثة هي الأبرز والأكثر جذبا للقراء وكذا للدارسين والنقاد لأنها من الركائز لدى العرب والغرب علي حد سواء، أي من القضايا الإنسانية الشمولية التي يلتقي فيها جميع أبناء المعمورة يقول نجبب محفوظ: «إن السياسة والعقيدة والجنس كانت المحاور الثلاثة التي دار حولها إنتاجي»[1]

1 ـ المرأة في أدب نجيب محفوظ:

لقد مثلت المرأة في روايات نجيب محفوظ دورا بارزا وحضورا قويا باعتبارها عنصرا مهما في حركة النص، غالبا ما تكون المركز(حميدة ونفيسة وزهرة.......) وحولها يدور الصراع الدرامي للرواية.

وعادة ما يعكس الإنتاج الأدبي وضعين للمرأة إما الوضع الصحيح لها داخل المجتمع أو

* كاتبة جزائرية.

يعكس صورة مشوهة منها [2] على العموم أغلب النساء اللاتي يصورهن نجيب محفوظ من العاديات أي من الطبقة المتوسطة أو الفقيرة، وللمرأة صورة نمطية لا تتجاوز كونها امرأة سلبية قنوعة، خائفة متداعية مقهورة خاضعة للهيمنة الذكورية المتسلطة وهي مجرد تابع مقموعة من قبل العادات والتقاليد والظروف الاجتماعية، مثل أمينة زوجة أحمد عبد الجواد في الثلاثية فهي سيدة مسكينة خائفة محدودة الثقافة مستسلمة بلا شروط لاستبداد الزوج وكذلك ابنتاها مع اختلاف طفيف،و يصفها نجيب سرور بأنها كائن بلا كينونة وبلا إرادة وبلا ذاتية، مضغوطة، مقهورة ومسلوبة الوجود لا تتمتع بحق من حقوق الإنسان أمام سلطة الزوج[3].

أما الصورة الثانية فهي صورة المرأة المنحرفة (فهي إما عاهرة، أو مومس، أو بغي) وعادة يبرز انحرافها ويحاول أن يجعل القارئ يتعاطف معها ويتفهم الظروف التي دفعت بها إلى الخطيئة كالظروف القاسية (الفقر والجهل ونظرة المجتمع.........)، ومع كثرة الأسماء واختلافها في رواياته فالنموذج واحد لا يختلف فحميدة في زقاق المدق هي نفسها نفيسة في بداية، ونهاية وكريمة في الطريق وردة وكميليا في الشحاذ، نور في اللص والكلاب ريري في السمان والخريف......الخ.

فهو يصور نموذجا واحدا للمرأة الضائعة في المجتمع، ودائما ما يسبق انحرافها تصوير للبيئة التي تعيش فيها فهناك فقر وقمع واحتياج ونضرب مثالا بحميدة في الزقاق فقد صورها نجيب محفوظ بأنها فتاة جميلة تعيش بين شخصيات الزقاق، شديدة الطمع عيونها تتطلع إلى أبعد من عالمها وتتأثر برؤية الفتيات المتحررات فالدنيا بلا قيمة في نظرها من دون ملابس جديدة، تتمنى العيش خلف قضبان الزقاق لهذا تتمرد على الظروف التي لم تعمل يوما لصالحها فتتجه إلى قلب المدينة الصاخبة وتتزامن أحداث الرواية مع أجواء الحرب العالمية الثانية وآثارها المادية والاجتماعية، و نتيجة لتلك الظروف تدفع حميدة بنفسها إلى الانحراف.

يتعمد نجيب محفوظ دائما إيجاد مبررات تبدو من وجهة نظره معقولة لانحراف حميدة وصويحباتها في رواياته، كما لم يصور يوما العاهرة بسلبية مطلقة فعادة ما يضفي عليها الرقة والطيبة.

وبالبحث في مجمل رواياته لا نجد غير هاتين الصورتين للمرأة إلا فيما ندر، ومن الصور النسائية التي أضفى عليها بعدا إنسانيا نظيفا صورة الأم مثل الأم أمينة في الثلاثية وذلك بتركيزنا على أن أمينة من الطبقة المتوسطة التي ترى وظيفة المرأة في رعاية أبنائها والحفاظ عليهم بتوفير الأكل وغسل الملابس أي القيام بالشؤون المنزلية على أكمل وجه، وبين الحين والحين يبث صورا أخرى للمرأة تختلف عن المعتاد ولكنها تبقى نماذج قليلة وحضورها خافت مقارنة بالنموذجين المعتادين في رواياته نحو المرأة القديرة والقوية مثل حماة بنات سي السيد فهي امرأة لها كلمتها ولكنها غير عربية،وهنا إشارة مبطنة إلى الاختلاف الحاصل بين المرأة العربية المقهورة والمرأة الأجنبية، كذلك شخصية سمارة بهجت في رواية ثرثرة فوق النيل فهي صحفية شابة مهتمة بالمسرح لا تتعاطى الحشيش كباقي الأفراد في العوامة فهي تقوم برصد أوضاع العوامة ومحاولة مساعدة أفرادها على الخروج من عالم الوهم والضياع والأباطيل فهي تركيبة نسائية إيجابية نوعا ما.

وبالتالي فأغلب النماذج النسائية التي قدّمها شخصيات سيئة تبرز في عالم الرذيلة دون أن يكون في وعيهن رادع القيم والدين والأخلاق، وهي صورة مغلوطة عن المرأة فهناك نماذج خيّرة ونقية وطاهرة في عالم النساء وهناك المكافحات والمقاومات في غير ابتذال وسقوط ولكنه لم يقدم إلا صورة الانحراف مع تبرير ذلك برغم أنه لا يتماشى وواقع المجتمع الذي ينقله عبر رواياته.

فتقول فوزية العشماوي «أن نجيب محفوظ شديد الاحتفاء بالنساء الخاطئات ويقيم على بعضهن أبنيته الروائية كمحاور رئيسية، أما النساء العاديات مثل نوار خان الخليلي فهن لا يحظين باهتمام الكاتب»[4].

إذن فهو يقدم صورة واحدة للمرأة في رواياته ويستحيل أن يمثل هذا النموذج صورة حقيقية للمرأة في المجتمع المصري وكذا العربي، ولا يمكن أن تمثل هذه الأنماط التي يصورها إلا نسباً قليلة هذا فيما يخص الساقطات والعوالم والبغايا والخائنات أما إذا تحدثنا عن الصورة الأولى للمرأة الخاضعة المسيطر عليها فهي تبدو أكثر واقعية وقربا من الحياة الاجتماعية والطبقة المتوسطة، لكن مع هذا هناك أصناف لنساء أخريات غير هاتين أفضل حالا فلو زاوج بين أنواع جيّدة وأخرى سيئة لزال عنه العتب واللوم والنقد الحاد، لذلك يرى عبد الرحمن أبو عوف في هذا «تبسيط ضحل للرمز وللرؤية التي لم يستطع نجيب محفوظ التخلص منها، فهو يرصد نماذج مشوهة وساقطة وعاجزة لكي يضعها في أعماله ويتجنى بذلك على صدق ما يحدث في قلب الواقع المصري من طرح جديد دائم لنماذج نسائية من الثوريين وفتيات الجامعة بالذات»[5]، ولعل هذه الصورة النسائية تخدم رؤية نجيب محفوظ العامة بداية تجد وجهة نظره صدى لدى المسؤولين عن السينما التجارية وإنتاج الأفلام الذين يستندون إلى عناصر معينة تجذب المتفرج ولا يهمهم التشويه فهي تعتمد أقصد السينما على الغرائز المتدنية المهم عندهم النجاح التجاري لا غير، كذلك يتوافق تصويره للمرأة مع المثال النمطي الذي يحب الغرب أن يراه وأن يصوره فالمرأة العربية من وجهة نظر الآخر الغربي الأوروبي دائما تعاني الأمرين مقهورة ولا حقوق لها هي والجوامد شيء واحد تقريبا هذا أولا، ثانيا تحفز الوسائل الإعلامية والكتابات دائما على إعطاء مبررات للتعاطف مع المرأة المنحرفة على عكس صورتها في مجتمعنا، فهي إنسان عادي بحقوقه ولها حرية الاختيار في أن تعمل في نفسها ما تشاء، ويعدّون هذا من ضمن الحريات الشخصية وحرية الاختيار ويرون أن المجتمع العربي متعصباً تجاه المرأة وهذا في نظرهم قصور في الفهم يرجعونه إلى التركيبة الخاطئة لأعرافنا وديننا، فإن وجدوا كاتبا عربيا يتفق مع رؤاهم ويشجع تفكيرهم نفسه فلا ريب سيهتمون به وبرواياته.

لذلك نجد دنيس جونسون ديفز يقول في إحدى مقالاته عن نجيب محفوظ: كنت أنتقد رواياته مشددا على سبيل المثال على أن رواية مثل اللص والكلاب تفتقر إلى تلك الدرجة من الجنس والعنف كليهما، التي من شأن القراء بالإنجليزية أن يتوقعوها من رواية بمثل هذه الحبكة [6].

نلاحظ أن دنيس ديفز جونسون يحث نجيب محفوظ على رفع درجة العنف والجنس في روايته، لأنها الوصفة التي توصل رواياته إلى الآخر خارج الحدود المحلية،فهو يرسم له

مميزات خارطة الطريق التي يتفاعل معها الغربي حتى وإن كانت مستهجنة محليا.

خلاصة القول إن المرأة في أدب نجيب محفوظ تحمل صورة نمطية لا تخرج عنها فإما مستسلمة أو منحرفة، في حين أن هذا لا يتوافق وحقيقة المرأة في مجتمعاتنا، هذا لا يعني أن المرأة مثالية في مجتمعاتنا لكنها ليست محصورة في هذين الوضعين فقط هذا قصور في النظرة العامة للمرأة العربية تلتقي وما يحب الغرب أن يراه من صور المرأة (المتحررة، حرية الاختيار، الابتعاد عن عالم الأسرة والتماسك الأسري، البحث عن حياة أخرى بعيدا عن العادات والتقاليد والأعراف، حقوق المرأة ..... الخ)

2ـ الدين عند نجيب محفوظ:

العلاقة بين الدين والرواية علاقة معقدة جدلية ومتشابكة لفتت انتباه النقاد وكانت مصدرا للاحتفاء ببعض الأدباء أو انتقادهم وعادة ما يركز الدارسون للأعمال الأدبية على إظهار وجهة نظر الكاتب وأعماله من الدين وقدسيته، وأكثر ما يجعل هذا الموضوع محيّرا هالة القدسية التي تكتنف تعامل الإنسان مع العقيدة والإيمان بالقوى الغيبية ولذلك كان دائما من الطابوهات الثلاثة على الساحة إضافة إلى الجنس والسياسة لحساسية هذه الموضوعات وأهميتها.

ومن المتعارف عليه أن النص الديني أسّس للأدب كما حدث في الثقافة العربية فالقرآن شكل ثراء أدبيا مهما، ويبدو أن الأدباء من بينهم نجيب محفوظ يوظفون الرموز الدينية في قالبهم الروائي ونجد أن هذا التوظيف الديني حدث في الأدب الأوروبي أولا مع عصر النهضة، يقول وليام بلايك «**إن العهد القديم والعهد الجديد يشكلان المنظومة الرمزية للأدب**» [7].

وسنتحدث عن نجيب محفوظ وتوظيفه للدين في رواياته، فلا أحد يستطيع أن ينكر أن ظاهرة الانتماء الديني شغلت جلّ اهتمامه، وظهرت بوضوح في أغلب رواياته مع أول رواياته الاجتماعية، فغالبا يجسد صراع الأقطاب المختلفة على الساحة الحياتية وكيفية تعاملها في الحياة انطلاقا من خلفياتها الفكرية، أي هناك دائما حضور لشخص ممثل للعقيدة الدينية الإسلامية وآخر ممثل للفكر الاشتراكي وهكذا مثل مأمون رضوان في القاهرة الجديدة وعلي طه، واستمر نجيب محفوظ في تسليط الضوء على هذه النماذج في باقي رواياته نحو ما جاء في خان الخليلي حيث كان أحمد راشد امتدادا فكريا لعلي طه وأحمد عاكف ممثلاً للتفكير الديني ونرى هذا في السكرية وغيرها ولا يسعنا المجال لأن نعرض لجميع الأمثلة بالتفصيل.

نعتقد أن نجيب محفوظ لا يلتزم الحياد عند عرض الشخصيات الدينية بل يقحم أفكاره الخاصة التي يمكن أن نكتشفها من خلال الآتي:

أ- الشخصيات الدينية:

تتعدد الشخصيات الدينية في روايات نجيب محفوظ وتغلب على معظمها المواصفات والطباع نفسها مع اختلافات بسيطة بين شخصية وأخرى وسنسوق بعضا من الأمثلة الموضّحة (صور الشيخ في رواياته):

- الشيخ توكل:«**عائلة الشيخ توكل هي أعجب عائلة في حارتنا بها قارئ قرآن**

ضرير مجدور الوجه يلفت الأنظار بقصر قامته وضخامة رأسه» [8].

- الشيخ طه: «**عدلية إذا جاء الشيخ طه فاستقبليه بلطف وإنسانية. قطبت عدلية ساخطة وقالت بتأفف: لكنه رجل قذر يا ستي**».

وفي موضع آخر عن الشيخ طه دار هذا الحوار: ألا تتعلمين اللغة العربية، فضربت بقدميها الأرض وقالت «**يدرسها لنا شيخ، رجل ثقيل الدم، يضع على رأسه عمامة مضحكة ثم إن هذا الشيخ قذر، لمحت مرة يده فرأيت أظافره سوداء كالطين**» [9].

وأظهر كذلك شيخ في الثلاثية وصفه بأنه «**في جلباب رث الثياب لا لون له وكركوب متقزز ومعصوب الرأس بتلفيعة من وبر**» [10].

هذا غيض من فيض النماذج ولا يمكن أن نجمعها كلها، ولكن الذي نستطيع قوله أن أغلبية شخصياته الدينية أتت بهذا التوصيف وبالتالي التشويه الظاهري لها فهي تحمل خطوطاً ثابتة في مواصفاتها (المنظر المقزز، الإصابة بالعاهات، الإهمال في المظهر، انتفاء النظافة) وهذا لا يتقاطع في شيء مع المفاهيم التي نادى بها الدين الإسلامي.

ركّز أيضا على نمط ثان من الشخصيات الدينية حيث تميزت بالسلبية وعدم الفاعلية في المجتمع فتكتفي بالعبادات العامة كالصلاة والصوم، والزهد، والصدقة وتنأى بنفسها عن المشاركة الفعالة في الحياة الاجتماعية، ونعرض مجموعة من الأمثلة:

- في حكايات حارتنا: مثلا يقول «**بدى ذلك كله منطقيا إلا عند الشيخ أمل، تابع الشيخ الجريمة باهتمام جنوني مضى يحترق من صميم أعماقه وينهار عصبا بعد عصب كان ورعا تقيا، ولكن شجاعته كانت دون ورعه وتقواه هرول إلى الزاوية**» [11] وكانت نهايته الجنون.

ومن أبرز الشخصيات الدينية التي ركّز عليها النقاد في بحوثهم شخصية الشيخ رضوان الحسيني في الزقاق لأن نجيب محفوظ أظهره بمظهر أنيق فهو صاحب طلعة بهية طيب كريم الخلق صبور على نوائب الدهر، مع ذلك فقد صوره بأنه مكتفٍ بالتدين ومبتعد عن دور شيخ الدين الفاعل في الحياة.

وجاء وصفه على لسان حميدة عندما رفض خطبتها من الرجل الغني«**فسعادتي أنا لاتهمه في كثير أو قليل ولعله تأثر بقراءة الفاتحة كما ينبغي لرجل يرسل لحيته مترين فلا تسأليه عن زواجي واسأليه إن شئت عن تفسير آية أو سورة أمّا والله لو كان طيبا كما تزعمون لما رزأه الله في أبنائه جميعا**» [12].

إذن رغم وصفه بصاحب الطلعة البهية واللحية الصهباء والنور المشع لكنه يستدرك أن هذه السماحة والإيمان والتدين نبتت من حياة كانت مرتعا للخيبة والفشل (عدم التوفيق في نيل الشهادة والسلبية وعدم الفاعلية والابتلاء في أبنائه، وحمله بعض الصفات المستهجنة في رجل الدين كالفظاظة وسلاطة اللسان واصطناعه الحزم والمهابة مع زوجته فقط).

لذلك يقول عبد المحسن طه بدر «**يصعب أن نعرف هل يسخر المؤلف من الشخصية أم هل يرضى عنها**» [13].

- الشيخ عفرة الذي ربى عاشور الناجي إلى سن العشرين فلم يعلمه شيئا ذا فائدة يكتسب منه قوت يومه حتى ظهر أخوه درويش المنحرف فعلمه ما يقيه غدر الحياة، وجعل الشيخ عفرة كعادته يعاني من تشوه فهو ضرير ولا يتميز إلا بحفظ القرآن أما دوره في المجتمع فمنعدم [14].

ما طرحناه هو الطابع الغالب في رواياته حتى عندما يحاول أن يصور شخصية دينية متوازنة وفاعلة يجعلها معرضة للابتلاءات اللامتناهية واللامحتملة مثل شخصية محمد حامد برهان في رواية الباقي من الزمن ساعة جعله يعتقل ويفقد إحدى ساقيه وإحدى عينيه وبهذا لا يمكنه أن يكون فاعلا لا في المجتمع ولا حتى في أسرته الصغيرة فابنته سهام ترفض تدينه وترى فيه فكرا عاجزا لذلك تقول «هذه الشقة لا ينقصها إلا مؤذن كي تصبح مسجدا» [15]

لكن البعض يرى في هذه الصورة مجرد نقد لبعض الممارسات والصفات الخاطئة في الرجل المتدين لا أكثر ولا أقل كما يقول ديب علي حسن «**نجيب محفوظ قد تناول بعض الممارسات الخاطئة حول العقيدة والدين في الثلاثية والمدق وغيرها**»[16].

هذا يحيلنا على سؤال مهم لماذا أغلب الشخصيات تحمل صورة نمطية واحدة، أَيفتقد حقا أن نجد في مجتمع بأكمله شخصية دينية فاعلة في المجتمع متمسكة بدينها ذات مظهر بهي وجذاب ومحبوبة بين الناس وتعرف كيف تخلق توازنا بين الدين والدنيا كما نص الدين الصحيح، لذلك يحق للنقاد أن يضعوا علامات تعجب واستفهام على هذه النقطة فالسيد أحمد فرج ركّز على هذا الجانب في أدب نجيب محفوظ وقد قال «**إن الشخصية الدينية عقيمة غير إيجابية متخلفة وكل الشخصيات الإيجابية عكس المتدينة كما في القاهرة الجديدة والحرافيش وخان الخليلي وهذا قد يجوز في شخص ولكنه ليس في كل الشخصيات**» [17].

وهذه الصورة النمطية لرجل الدين في روايات نجيب محفوظ تحيلنا على الفكر العلماني وتأثيره على المثقفين والأدباء في الوطن العربي، كما نستطيع أن نقرأها قراءة أخرى وهو الصراع السياسي الدائم بين الأحزاب الوطنية المصرية وبين حزب الإخوان المسلمين، فهناك وعلى مدى التاريخ الحديث خوف من الدولة ذات المرجعية الدينية وتجسد هذا في أغلب الوطن العربي منها مصر، فالصراع مستمر بين الأحزاب التي تؤمن بعلمانية الدولة وبين الأحزاب الدينية لهذا انساق عدد كبير من الأدباء إلى هذا الصراع وكان من بينهم نجيب محفوظ.

ب- الصراع بين العلم والدين:

يتحدث نجيب محفوظ في رواياته عن قضية العلم والدين كثنائية ويرى النقاد أن الصراع بينهما يمثل فيها ملمحا أساسيا، خاصة أن العلم بات إشكالية رئيسية في القرن العشرين ونخص هنا النموذج الغربي الذي فصل الدين عن مجريات الحياة واكتفى بالعلم للوصول للحقيقة عن طريق التجارب والاستنتاجات، وهذا ما جاء على لسان رجاء عيد معلقا على قضية الصراع بين العلم والدين عند نجيب محفوظ « يمثل نجيب محفوظ في رواياته صورة للصراع بين العلم والدين ففي عصر أصبح العلم فيه كأنه إله جديد، تمزقت في البعض وشائج ذلك اليقين الديني ويرى أن يقبض عليها من جديد أملا في أن يكوّنه العلم في قدرته يوما ما أن يهبه

هـذا الـيقين الـذي يتزعـزع وإن لم يكـن قـد ذهب »[18].

ولعل ما جعل النقاد يطلقون هذا الحكم علـى نجيـب محفـوظ مـا أورده علـى لسـان مصطفى المنياوي في الشحاذ «**إني مؤمن بالعلم والعقل**» [19].

كـذلك مـا قالـه علـى لسـان المحـامي في رواية خان الخليلي «لا غنى عن التسلح بالعلم للمكافح الحق لا للاستغراق في تأمله ولكن لتحرير الـنفس مـن أصـفاد الأوهـام والترهـات فكما أنقذتنا الديانات من الوثنية ينبغي أن ينقذنا العلم من الديانات»[20].

كمـال أيضـا في قصـر الشـوق يقـول «سيكون في تحرره من الدين أقرب إلى الله ما كـان في إيمانه به فما الدين الحقيقي إلا العلم، هو مفتاح أسرار الكون وجلاله ولو بعث الأنبياء اليوم ما اختاروا سوى العلم رسالة لهم هكذا استيقظ من حلم الأساطير ليواجه الحقيقة المجردة مخلفا وراء تلك العاصفة التي صرع فيها الجهل حتى صرعه حدا فاصلا بين ماضٍ خرافي وغد نوراني بذلك تتفتح له السبل المؤدية إلى سبيل العلم والخير والجمال»[21].

وقـد صـّور في رواياتـه شخصـيات قلقـة متخبطـة لا تعـرف لهـا طريقـا واضـحا تتبعـه فتتنقل بين عدة انتماءات ولعل مرجع هذا إلى فكره الفلسفي ودراسته للفلسفة فالقارئ لا محالـة يتـأثر بمـا يقـرأ في اللاوعـي، ونجيـب محفـوظ مـن المحـتفين بالفلاسـفة وآرائهـم، وعادة يخفف نجيب محفوظ ما يبثه في رواياته بتصـريحاته وكتاباتـه الصـحفية الـتي ترصـد واقعـه الفكـري والثقـافي فنجـد آراءه متزنـة أقـرب إلى الفكـر المعتـدل الموافـق لصـوت الشارع ونضرب مثالا بمجموعة من أقواله:

- «**من نعم الله علينا أن ديننا دين دنيا كما أنه دين آخرة** ».

كـذلك «الدين من الناحية التاريخية هو المعلم الأخلاقي الأول للبشـرية»، يقـول أيضـا «**لكن أحدا لا يستطيع أن يفصل بين الدولة وبين الدين نفسه إلا إذا أرادها دولة بلا قيم ولا أخلاق**»[22]

هذا الاختلاف يربك الدارس ولا يمكنه مـن تـبين حقيقـة موقـف نجيـب محفـوظ علـى الوجـه الجلـي، لـذلك نجـد مـن شـن هجومـا شرسـا عليـه وحملـه مـا جـاء علـى لسـان شخصـياته ورأى في ذلـك سـببا لبلوغـه نوبـل، كونه يوافق أهواء الغربيين في رؤيتهم للدين والعلـم أمثـال السـيد أحمـد فـرح يقـول: «**إن نجيب محفوظ كاتب يعي ما يقول جيدا فهو الذي يجعل محور عالمه يدور حول القضايا الـتي يـؤمن بهـا، وبهـا ينطـق الشخصـيات ويحركها في صور من صنعه حتى إذا واتته الفكرة نطق بها في موضعها الذي يريد على لسان الشخصية**»[23].

وعلى المنوال نفسه يتحدث رجاء عيد «**إنه في مختلف الصور التي يعرضها نجيب محفوظ لفكرة الإله يبدو أثر فكره الفلسفي مثلما يفوح العطر من الورد بل يتخذ من أبطال قصصه في بعض مواقفهم ما يمثل صورة موازية لبعض مواقفه في بعض فترات حياته الفكرية والنفسية، إلا أن ذلك بالضرورة لا ينطبق تماما كما يتطابق المثلثان وإنما نحس خلال عرضه الفني بأن هناك وشائج خاصة تربط بين البطل وبين المؤلف حتى أنه من الممكـن في بعـض اللقطـات السـريعة أن تستبدل إحداهما بالآخر وأنت مطمئن لما تفعل**»[24].

في هذا الخصوص بالذات ـ الصراع بين الدين والعلم ـ يرجع الدارسون إلى الخلفيات الفكرية وتأثره بأستاذه سلامة موسى حيث قال إنه يؤمن بالعلم والاشتراكية إيمانا قاطعا ومنذ دخلا عقله لم يخرجا،وهذا ما كان في روايته المثيرة أولاد حارتنا وما جعل الجميع ينتفض رافضا لها ومكفرا إياه.

ويشبه الأب جوميه هذا الصراع بين العلم والدين عند نجيب محفوظ بما انتاب شباب أوروبا منذ خمسين عاما عند بزوغ العصر العلمي الحديث، فراحوا يتلمسون تأويلات لنصوص التوراة والإنجيل تتفق مع النظريات التجريبية .

في المقابل يرفض نقاد آخرون هذا الهجوم الشرس مثل محمد حسن عبد الله فيحاول إقناع الدارسين بأن الآراء التي وردت على لسان أبطال رواياته ليست آراء نجيب محفوظ، خاصة تلك التي تتعلق بآراء وأفكار تمس العقيدة كما أنه يرى أن سرد هذه الآراء والأفكار من قبيل إكمال الصورة الاجتماعية في الرواية ولا يهدف منها إلى أبعد من ذلك وأنه يعرضها كنموذج من النماذج التي يغص بها المجتمع والتي تحتوي على ما هو غريب وشاذ[25].

و يتقارب معه في الرأي ما قاله سيد الوكيل «**من أن نجيب محفوظ يفرق بين الدين والخطاب الديني، فالخطاب الديني هو اجتهاد بشري لفهم الدين معرّض للخطأ والصواب أما الدّين فهو جوهر يجسّد قيم الجمال والخيّر والعدل**»[26].

فالشخصية الدينية لا تصل إلى درجة الكمال في أعمال نجيب محفوظ ما لم تجمع بين العلم والدين، ما يقصده سيد الوكيل جاء في تصويره لحالة الانفصام بين الدين كجوهر وبين استغلاله كمظهر شكلي وهو خط أساسي نجده في عدد من رواياته كأحمد عبد الجواد في الثلاثية وتنويهات عدة في رواية المرايا وغيرها.

ج- البحث عن الله :

يعد نجيب محفوظ من أبرز الأدباء المعاصرين الذين شغلتهم قضية الدين وعلاقة الإنسان بالله فالمطلع على أعماله يجد لا محالة تصريحا أو علامة تثير هذه القضية من قريب أو بعيد.

وأبرز كتاب نقدي تناول هذه النقطة كتاب الله في رحلة نجيب محفوظ لجورج طرابيشي، وقد عقّب نجيب محفوظ على دراسته تلك بالثناء والمدح ووافق ما توصل له من قراءات بقوله: «**بصراحة أعترف لك بصدق بصيرتك وقوة استدلالك ولك أن تنشر عني بأن تفسيرك للأعمال التي عرضتها هو أصدّق التفاسير بالنسبة لمؤلفها**»[27].

وعني الكاتب بدراسة رؤية نجيب محفوظ لله ولعلاقته بالبشر من خلال مجموعة من أعماله الرمزية كأولاد حارتنا وقصة الزعبلاوي والطريق والشحاذ وثرثرة فوق النيل فالكل يبحث عن السرّ المغلق كما يقول رجاء عيد وينتهي دون أن يجده وإن وجده كما في الزعبلاوي لا يحقق المراد الذي سعى بسببه للبحث عنه ويستمر في توهانه.

كأني بنجيب محفوظ يرى أن البحث المستمر عن الله والسؤال عن وجوده وحقيقته ناتج عن تواكل الإنسان وكذلك حيرته في قضايا وجودية ميتافيزيقية عدة كالحياة والموت والقدر القضاء ... وغيرها.

فالبحث عن الزعبلاوي انتهى دون أن يتحقق مرام الباحث، وفي أولاد حارتنا مات

الجبلاوي واستمر عرفة، وفي الطريق لم يعثر صابر على سيد الرحيمي وكذا عمر في الشحاذ فقد اعتزل جميع مناحي الحياة دون أن يعثر على ما يصبو له من راحة وما يحدث فجأة يكون كالحلم أو غيبوبة.

ولو أردنا أن نبرأ ساحة نجيب محفوظ من جملة الاتهامات التي لصقت به في هذا الصدد وذلك باعتبار الأدب وثيقة غير تاريخية تؤخذ كل كلمة فيه على محمل الجد إذ يقتبس من النص المقدس ولا يقاربه من الزاوية الدينية البحتة وإلا اندرج في باب العقل بل يؤوله حتى يتسنى له نقله من المستوى الميتافيزيقي إلى المستوى البشري ويوظّفه في مشروع إنساني سياسيا كان أم اجتماعيا.

إلا أن القراءات الغربية لهذه الروايات والإسراع إلى ترجمتها قبل غيرها من الروايات الاجتماعية على نحو ما نجده مع قصة الزعبلاوي يحول دون ذلك، حتى وإن كان نجيب محفوظ بريئا، مع أنني لا أعتقد ذلك لأنه لا يوجد كاتب واعٍ لا يدرك الأبعاد الفكرية لأعماله، نجيب محفوظ يدرك جيدا الأفكار التي تحملها رواياته، وهو يعبر عن آرائه الخاصة من خلالها وهو أذكى من أن يجعل أفكاره الخاصة تظهر واضحة جلية لكل قارئ وناقد.

فالأكاديمية السويدية على لسان عضوها ستوري ألن أشادت بالفكرة التي طرحها نجيب محفوظ في أولاد حارتنا، ورأت فيها دهشة وقال أنه قسمها إلى مئة وأربعة عشر فصلا كما القرآن وربط بين موت الجبلاوي وموت الله.

إننا نرى أن السبيل الذي وظّف به نجيب محفوظ الدّين في رواياته كان في صالحه للفوز بنوبل، فقد كان أقرب إلى التوصيف الاستشراقي لرجل الدين وكذلك في قضية الصراع بين العلم والدين وافق أفكار النظريات الغربية.

3ـ السياسة عند نجيب محفوظ :

يتسلح الروائي بالأدب كوسيلة من أجل إسماع كلمته والمشاركة برأيه في واقع الحياة وعادة ما يتوقف النقاد عند العلاقة بين الأدب والسياسة، وكيف تتجلى الآراء السياسية للأدباء من خلال صفحات إبداعاتهم، ونجيب محفوظ واحد من هؤلاء فقد اهتم الدارسون بتحليل رواياته وكذا تصريحاته للخروج بمواقفه السياسية والحكم عليها.

أغلب الدراسات التي أجريت في هذا الجانب اتفقت على الآراء نفسها تقريبا، فرواياته مشبعة بالسياسة خاصة أنه من رواد الرواية الواقعية التي تهتم بتفاصيل الحياة وحوادثها، كما أنه عاصر أحداثا تاريخية مهمة في حياة مصر وكذا العالم، عاصر الصراع السياسي بين القوى الوطنية التي كان يمثلها حزب الوفد وبين القوى الرجعية التي يمثلها القصر والاستعمار، وعاصر أيضا الثورة وانشقاق الأحزاب السياسية عاصر هزيمة (1948- 1967) والعدوان الثلاثي على مصر وغيرها، لهذا يستحيل أن يتجاوز كاتب كنجيب محفوظ كل هذه الأحداث دون أن يطرحها في أعماله، وقد كانت هذه الأخيرة منبرا لطرح أفكاره السياسية، فقد ظهرت بصمات هذه الأحداث على شخصيات رواياته وأحداث حياتهم وفي هذا يقول نجيب محفوظ «في جميع ما أكتب ستجد السياسة

لأنها محور تفكيرنا كله، الصراع السياسي موجود حتى في أولاد حارتنا»[28].

لكنه اعتمد في ذلك اللجوء إلى الرمز وتغيير ملامح بعض الشخصيات وإضفاء بعض الخيال على الأحداث أو العودة إلى وقائع تراثية،و بهذا فالتجلي السياسي في إبداع نجيب محفوظ لا يتسم بالصدام والصراع بمعنى أنه لا يعبر عن آرائه بوضوح تام يبين وجهة نظره الخاصة إلا في القليل النادر، لأنه يخاف الصدام مع الجهات المسؤولة وبذلك تقض مضجع أمنه وراحته، فهو متحفظ جدا في الإدلاء بآرائه السياسية في حياته اليومية أما في رواياته ـ كما سبق وقلنا ـ يعتمد طرقاً تبعده عن الاستهداف المباشر الواضح والقراءات الجلية فهو يستخدم إبداعه بمثابة التعويض الذي يعادل موقفه المحافظ في حياته العادية، لذلك لم نره ينتمي إلى أي حزب سياسي، وحافظ على استقلاله.

يقول «**أنا أحتفظ باستقلالي السياسي من أجل أدبي حتى أستطيع أن أرى السلبيات**»[29].

وقد ركّز نجيب محفوظ على الشعارات الكبيرة التي تنص عليها كل الشرائع السياسية في العالم من مثل العدالة الاجتماعية والحرية فيقول «**أنا أعيش دائما في الخانة التي تلتقي فيها الديمقراطية بالعدالة الاجتماعية وأنا أدافع دائما عن هذا الرأي**»[30] لأن هذه المفاهيم الكبرى لا يمكن لأحد أن يتخذ موقفا مناهضا منها، وقد وصفه غالي شكري«**بأنه أشجع فنان وأجبن إنسان**»[31].

ومن الإيجابيات التي ميزت نجيب محفوظ سياسيا أنه طوال رحلته الإبداعية لم يوظف عمله في خدمة شعار سياسي سلطوي إلا ما كان في مراحله الأولى من ميله لحزب لوفد وزعيمه سعد زغلول وذلك من منطلق الانتماء الفكري لا الانتماء العضوي.

كما أنه أشار إلى العديد من القضايا السياسية في إبداعه كالاشتراكية والرأسمالية والديمقراطية والدكتاتورية والإسلام والليبرالية، فعدد كبير من رواياته فيها ممثل لهذه الانتماءات الموجودة في الساحة ويظهر وجهات نظرهم واختلافاتهم.

مع ذلك نجد روايات صرح فيها نجيب محفوظ بآرائه السياسية كالكرنك التي تناقش ثورة 1952 وتبعاتها، رواية أمام العرش التي يحدد فيها موقفه من حكام مصر منذ الملك مينا حتى السادات وشرح فيها إيجابيات وعيوب كل زعيم،ثرثرة فوق النيل تنبأت بهزيمة 1967 وعبر من خلال شخصيات الرواية عن التفكك الاجتماعي والأخلاقي في المجتمع المصري.

على العموم نجيب محفوظ من الأدباء الذين يركزون على العموميات في طرحهم للقضايا السياسية ويتمسكون بالمفاهيم الكبرى كما أنه ينأى بنفسه عن الأحداث السياسية اليومية والصراعات الآنية بين حزب وآخر.

ويقول عمار علي حسن عن تعاطي نجيب محفوظ مع السياسة «إنه أمر يستحق الانتباه لأنه قدم نموذجا لكيفية استخدام الأدب في التعبير عن المواقف السياسية دون أن يسلك

طريقا سياسيا بحتا كما فعل غيره من الأدباء» [32].

ولعل أبرز رأيين سياسيين صرّح بهما نجيب محفوظ دون تحفظ هما، موقفه من اتفاقية كامب ديفيد الذي لم يغيره ولم يتراجع عنه، أما موقفه الثاني فهو انتقاده للمرحلة الناصرية ولا يعتبر هذا الموقف ذا وقع كبير لأنه جاء بعد رحيل جمال عبد الناصر.

و عدم خوضه في غمار السياسة صراحة أمّن له حياة بعيدة عن شقاء الرقابة والسجن والصدام مع الحكام وحتى المعارضين إلا فيما ندر، حتى أنه أوقف كتابة مقاله بالأهرام بسبب انزعاج السادات من ذلك على عكس غيره من الأدباء نحو يوسف إدريس، هذا الحياد كان في صالحه أمام لجنة نوبل وقد زاد في دعمه موقفه السياسي الوحيد الذي صرح به دون تحفظ يذكر هو والسلام مع إسرائيل.

قائمة المصادر والمراجع:

(1) صبري حافظ، نجيب محفوظ مصادر تجربته الإبداعية ومقوماتها، مجلة الآداب، العدد121، دار الآداب، بيروت 1973/7/7، ص331

(2) عبد الهادي صابر، المرأة في أدب نجيب محفوظ، موقع ديوان العرب، 30 مارس 2006، تاريخ الدخول(2010/9/10).

(3) نجيب سرور، رحلة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار الفكر الجديد، ط1، 1989، ص38

(4) فوزية العشماوي، المرأة في أدب نجيب محفوظ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص50

(5) عبد الرحمن أبو عوف، الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1،1991، ص 147

(6) دنيس ديفز جونسون، عبقرية استشراق المستقبل، ترجمة كامل يوسف حسن، مجلة العربي، العدد 577، وزارة الإعلام، الكويت 1ديسمبر2006، ص92

(7) محمد حسين أبو الحسن، أولاد حارتنا وعلاقة الدين بالرواية، موقع إسلام أون لاين، 2006/9/3، تاريخ الدخول (2010/12/16).

(8) نجيب محفوظ، صدى النسيان، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، د ط، د ت، ص 143.

(9) نجيب محفوظ، خمارة القط الأسود، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، د ط، د ت، ص170- 171

(10) نجيب محفوظ، السكرية، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، د ط، د ت، ص21

(11) نجيب محفوظ، حكايات حارتنا، الحكاية 44، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، د ط،د ت، ص93

(12) زقاق المدق، ص 129

(13) عبد المحسن طه بدر، الرؤية والأداة نجيب محفوظ، دار المعارف، القاهرة،ط3، 1984، ص353

(14) رواية الحرافيش، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، د ط،د ت.

(15) نجيب محفوظ، الباقي من الزمان ساعة، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، د ط، د ت، ص137

(16) ديب علي حسن، نجيب محفوظ بين الإلحاد والإيمان، دار المنار، بيروت، ط1997،1، ص156

(17)السيد أحمد فرج، أدب نجيب محفوظ، إشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب، دار الوفاء للطباعة والنشر، المنصورة، ط1990،1، ص147

(18) رجاء عيد، دراسة في أدب نجيب محفوظ، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 1974، ص62.

(19) نجيب محفوظ، الشحاذ، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، د ط، د ت، ص146

(20) نجيب محفوظ خان الخليلي، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، د ط، د ت، ص89

(21) السكرية، ص375

(22) نجيب محفوظ، حول التدين والتطرف، إعداد :فتحي العشري، الدار المصرية اللبنانية، ط1996،1 ، ص79، 81،138(على الترتيب)

(23) السيد أحمد فرج، أدب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب، ص226

(24) رجاء عيد، دراسة في أدب نجيب محفوظ، ص 57

(25) محمد حسن عبد الله، الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001، ص74

(26) سيد الوكيل، الدين في أدب نجيب محفوظ، مدونة سيد الوكيل 7 /2009/1، تاريخ الدخول (2011/1/4).

(27)جورج طرابيشي، الله في رحلة نجيب محفوظ، دار الطليعة، بيروت، ط 3، 1988، غلاف الكتاب رسالة من نجيب محفوظ إلى المؤلف

(28) جمال الغيطاني، نجيب محفوظ يتذكر، ص78

(29) نجيب محفوظ نوبل 1988 كتاب تذكاري، وزارة الثقافة المصرية، 1988، ص35.

(30) عمار علي حسن، روايات محفوظ السياسية بين التلميح والتصريح، موقع إسلام أون لاين، 2001/12/29 تاريخ الدخول (2011/1/4).

(31) المرجع نفسه.

(32) المرجع نفسه.

❑❑

بانوراما نقدية في أدب باسم عبدو

□ عوض سعود عوض *

مقدمة:

تتناول هذه البانوراما نقد أربعة كتب للزميل باسم عبدو في مجال السرديات، لاعتقادي أنه امتلك خطاً واضحاً في القص، فلو أنني قرأت نصاً من نصوصه غير مدون عليه اسمه، لاكتشفت أنه له، وذلك لتميز قصصه ورواياته بمجموعة من الخصائص، سآتي على ذكر بعضها، وهذا إنجاز في الفن والأدب.

العنوانات:

أدرس بداية عنوان رواية" احتراق الضباب" الذي يُعُّد إشكالياً، لماذا يحترق الضباب؟ وهل فعلاً يحترق؟ وإذا احترق أو انجلى ماذا يظهر؟ فإذا عدنا لموضوعات الرواية؛ سنتعرف على طبيعة مثل هذا العنوان، إذ عندما احترق الضباب بان كلُّ شيء على حقيقته، ومن هذه الحقائق الخامس من حزيران كبداية وأيلول الأسود كنهاية، في الأولى هزيمة الأنظمة العربية أمام العدو الصهيوني، والثانية هزيمة المقاومة الفلسطينية، كما عرج على مزيد من الضباب الذي لفَّ مرحلة الوحدة واعتقال الشيوعيين.

أما رواية " زهرة في الرمال" فأعتقد أنه يحمل أكثر من دلالة، زهرة هي ابنة شادي وأمل، وهي التي ستمنح أمها فيضاً من العاطفة والأمل والحبِّ، وما إصرارها على اسم زهرة، إلا لأن ابنتها زهرة ستغيَر مسير حياتها إلى الأفضل، فالزهرة التي تنثر عبقها في الرمال، قادرة أن تنشر أريجها وفوحها لمن حولها، فالرمل هو رمز للقحط، للماضي، للصحراء، لمسيرة الحياة التي عاشتها، وعلى هذا فالعنوان موح وتركيبته فنية.

---

* قاص وكاتب فلسطيني.

أصل الآن إلى عنوان مجموعة قصص "**لا يموت الإقحوان**"، نعرف أن الموت هو نهاية الحياة إن كان للإنسان أو النبات، أما الإصرار على عدم الموت، فهذا يعني تجدد الحياة واستمرارها. مرَّ معنا في الحضارات القديمة، كيف أن أدونيس في الأساطير وغيره اختفوا ثم عادوا ثانية مع الربيع، وهذا حال الإقحوان الذي يعود إلى النماء مع الربيع بعد خصب الأمطار التي تجدده، من هنا يتبين لنا أن للعنوان أكثر من دلالة، وعلى القارئ والناقد استخلاص ذلك، ولهذا أقول إنه عنوان إشكالي ومراوغ، لأنه لم يرد في قصص المجموعة، وهو على علاقة بالإنسان والطبيعة والحبِّ والمقاومة.

أما عنوان المجموعة " **اعترافات**" فهو يعطينا بوصلة لنبحث في النصوص عن الاعترافات، لنجد قصة بعنوان "اعترافات عائشة" فمن الأمور التي تعرضت لها قصصها، كيف أن بعض الأحزاب تقول شيئاً وتفعل شيئاً آخر، ومثل هذه الاعترافات بشكل غير مباشر نجدها في قصة "**ذكريات مقبرة الغستابو**" التي يصف فيها الكاتب حالة السجين في معتقلات الاحتلال الصهيوني وذكرياته وأسرته ومعاملة العدو، حيث ينقطع عن العالم، ولهذا عندما تدخل ذبابة إلى زنزانته، يعتبر ذلك حدثاً هاماً. وهناك اعترافات أخرى كما في حب وعشق الغجرية المنكوبة في قصة "هواجس تغرق في بحر قلبها"، كما نرى مثل ذلك في الغيرة التي تقتل الحبَّ، في قصة " **كاترو**" .

اللغة:

من أهم ما تميزت به قصص الزميل باسم عبدو اللغة الشاعرية، والتي لها غير مهمة، فهي من جهة تفيض جمالية نثرية، إضافة إلى كونها تنير جوانب هامة من الحدث والشخصية، وإذا شئنا التعرف على مفرداته ولغته القصصية المميزة، سنجدها في كلِّ قصة.

القصة لديه تشكيل لغوي، يبدأ به أحياناً القصة، ليفتتح أمام القارئ عوالم من الفرح، عوالم من الجمال، تأسره هذه اللغة، والقارئ حائر بين الكلمات والجمل وروعتها، وبين الحدث الذي يتشوق لمتابعته، الأمثلة التالية من قصة " **اعترافات**":

" **انتظرت بزوغ الشمس بفارغ الصبر، ولم أعط فرحتي للقمر، سرقت همسات الفجر من أول ضوء، تباطأت خطواته نحوي، لكنه فقد الأمل، وهجم عليَّ" من قصة " اعترافات عائشة**" صفحة 5.

ومن قصة " **هواجس تغرق في بحر حبها**":
" **تدسُّ تفاح خدّيها إلى صدري، تتمرغ شفتاي برائحة عرق نهديها، أرتمي على مصطبة عينيها جثة تحترق بدموعها في ذلك الصباح، وفي كلِّ الصباحات؛ تركع أحلامي أمامها بخشوع. تربكني ثرثراتها الناعمة، تنمو بين صمتها ودفئها أعشاب في القلب، وقبل أن أصل إلى عتبة الخجل، أقلع من قدميَّ كلَّ الأعشاب. أدخل عارياً إلا من قلب يستره غشاء، وروح تحمل أعواداً يابسة، سرعان ما تبرعم أزهار الرّمان**" ص 45.

إن الاستخدام الجيد للغة هو أحد مميزات القصة الحداثية، وهذا ما نجده كذلك في قصص "**لا يموت الأقحوان**" لا حظت أن قصص هذه المجموعة نوعان، قصص اعتمدت على الحدث وتناميه، وقصص أخرى اعتمدت على اللغة بدلاً عن الحدث، فكانت أقرب إلى النص الشاعري، لأن اللغة لدى باسم هي التي تنهض بالسرد، وهي واضحة، دعونا نقرأ بعض الجمل والمقاطع التالية: "**ألهبت أعماقي حرائق النسيان ... كانت أنفاسها تروض برودة الشتاء**" صفحة 56 و 57. و "أعطاني رغيفاً مقمراً بالدموع ... كي أغمسه بدمعة وابتسامة، تجتمعان معاً في صحن الحبِّ وتتعانقان" من الصفحتين 159 و 160. "**وخوفاً من اندلاق النصائح من قاموس تجربة مريرة، الاكتفاء بدس بقايا حنين بين فتحات أزرار قميصها**" صفحة 71.

هذه اللغة الرشيقة تضفي على القصص شيئاً من النداوة والعذوبة، وتمنح القارئ فسحة من التأمل.

أما في الرواية، فالروائي باسم عبدو يجيد استخدام اللغة التي يحملها صوراً فنية، ويصيغها بكلمات وجمل نثرية عالية، حتى تبدو قريبة من الشعرية، ومثل هذا نلاحظه في فصول رواية "زهرة في الرمال" من الصفحة 138 التالي: "**قالت نازك وهي تكوي قمصان ابنها: تشتعل حديقة أفكاري بالحرائق، حاولت إطفاءها بدموعي، فهمدت النيران، تركت وراءها دخاناً عسساً، ظلَّ يطاردني، فأحرقت قميص ابني ومهجتي، وعندما وصلت اللسعات النارية إلى أصابعي، سقطت المكواة من يدي، و"طرطشتني" المياه الساخنة، ولم يتوقف وجعي، فانحدر فوق جدران روحي، لكنه غسل شيئاً، وبلل أشياء في ذاكرتي؛ كيلا تموت هواجسي فوق حافات القبر**".

مثل هذه النثرية العالية يستخدمها في الحوار، من خلال لغته الحوارية، يستخدم لغة رشيقة، كما في الحوار الذي جرى بين شادي وأمل صفحة 86 :

"**كيف أستطيع نسيان ما بيننا بهذه البساطة، وبهذه السرعة؟!**

أنتَ همجي!

أنتِ متسامحة!

لا يمكن أن يلتقي الكذب والصدق، كما لا يمكن أن تلتقي الهمجية والتسامح!

قلبك أكبر وأوسع، لأنه يستوعب أخطائي وزلاتي!

قلبي أصغر من نملة، وقلبك حجر صوان!

لقد تغيَّر وأصابه الوهن.

أنتَ متردد وسرعان ما يسهل نزع قشرتك الخارجية، وإخراج البذرة الخشبية."

كما نلاحظ رشاقة الحوار في الرواية أينما حلَّ، والمثال من أعلى صفحة 104 وغيرها.

الزمن:

الزمن هو مسافة الحركة والمعبر عن الحدث، كيف وأين ومتى ولماذا وقع والدوافع والنتيجة؟! وهو خلق فني مع الحدث، أو أن الحدث يخلقه، مرتبط بالمكان

والشخصيات، وهو في الأدب يأخذ بعده ليس بواقعية، بل بتخيله، فنحن ندرك الزمن ونتخيله ونحس به، لكننا لا نراه. يتماهى مع النص، يظهر حسب الوقائع، وهو في القصة مكثف، أما في الرواية فممطوط، يساير الأحداث. في رواية "زهرة في الرمال" لا تسير أحداثها بخط مستقيم متسلسل، هي من الروايات التي تحاول أن تبتعد عن الأسلوب التقليدي، فيها عودة إلى الماضي في أماكن عدة، كما في ذكريات شادي وهو ذاهب ليخطب أمل، نلحظه من بداية الفصل الخامس وحتى الصفحة 25، وكذلك الفصل الرابع القائم على التذكر والعودة إلى الذات، أي هو فصل تداعيات ومنولوغ، والمقطع الأخير من صفحة18 من "عادت طقوس البارحة ... إلى نهاية صفحة 19"، ونجده عندما تغلق أليس باب غرفتها؛ وتسرح بأفكارها، تدور في سهوب الزمن المقتول وذلك في صفحة 55.

أما العودة إلى الذات فمن خلال المنولوغ، نجده في فصول عدة، منها الكشف عن عوالم شادي الداخلية، بعد أن كان مع نازك، وكيف استطاع أن يترك زوجته وهي في أشد حالاتها حاجة إليه. وهي ساعة الولادة في الصفحة 111.

من الصفحة 118 المنولوغ الذي يحاكي فيه ذاته فيقول: "هذه الثالثة الثابتة، فبعد أمل ونازك تأتي ماغي، وهي المرأة الأخيرة في حياتي، سألاطفها وأسايرها لأنها مستقبلي، وهي لقية ثمينة، درة أفريقية، بل ألماسة، لا أريد التفريط بها".

في مجموعة قصص "اعترافات" يتلاعب القاص بالزمن من حيث التقديم والتأخير والتداعيات، كما في ذكريات وتذكر عائشة في قصة "**اعترافات عائشة**" فها هي ذي تفتح باب ذاكرتها على وصية أمها، فتسترجع حياتها مع أبي صبيح عبر بعض الاعترافات والشهادات، حتى إن القصة ذاتها قائمة على ذلك، ومثل هذا التذكر نراه في قصة "ذكريات تتكرر كلَّ يوم" **المبنية على التداعيات والمنولوغ، لا يقطع حبل الماضي سوى تدخل أحد الجنود كما في: " صحوت من إغفاءتي على كتف صخرة تستلقي في وادي الذاكرة، عندما دفعني أحد الجنود بفوهة البندقية. نهض رأسي المنحني. تفجرت أقوال أمي ونصائحها، عادت إليَّ حارة وطازجة**" صفحة 74، وكذلك هذا حال قصة "ذكريات مقبرة الغستابو" من عنوانها واضح أنها قائمة على استعادة الأحداث والوقائع.

القاص في الغالب لا يتبع التسلسل الزمني في تقديم أحداث قصصه، فلو أخذنا على سبيل المثال قصة "اعترافات عائشة" من حيث الزمن نجد أنه قد بعثر الزمن بشكل مقصود، يكفي إبراز العناوين الفرعية للدلالة على ذلك، وهذه العناوين كما ورد تسلسلها في القصة هي: الاعتراف الأخير – الاعتراف ما قبل الأخير – الاعتراف الأول – الشهادة الأولى – الشهادة الثانية – الاعتراف الثاني – الشهادة الثالثة.

لجأ القاص إلى تقسيم بعض القصص إلى عدد من العناوين أو المقاطع الفرعية، كما ذكرت أنفاً، وكذلك في التقسيم الوارد في قصة "نطفة من حجر" المقسمة إلى

ثمانية مقاطع، وفي قصة "كاترو" المقسمة إلى مشهدين وثلاث صور.

أما مجموعة قصص "**لا يموت الأقحوان**" فمعظم قصصها اعتمدت على قصر المسافة الزمنية والتقطيع، وعدم البدء في العديد منها من بداية الحدث، حيث تم التقديم والتأخير في الزمن، والتلاعب به، إلا أننا نلاحظ الزمن الممطوط في غير قصة، كما في قصة "دفاتر الصباح" حيث تمت العودة إلى ما قبل خمسة وعشرين عاماً، وقصة "فردة حذاء" زمنها ممتد من نظام الحكم السابق في العراق حتى سقوطه، والبحث في المقابر الجماعية.

الشخصيات:

معروف أن القصة القصيرة ذات عدد محدد من الشخوص، ولهذا سأحاول دراسة الشخصيات من روايتيه، وأفضلُ رواية لمثل هذه الدراسة حسب وجهة نظري هي رواية "احتراق الضباب". في هذه الرواية تبرز مجموعة شخصيات أنثوية، خطت طريقها فكانت مرة مؤثرة في الأحداث، وفي مرات كثيرة متأثرة بما يجري، من هذه الشخصيات الأنثوية الهامة:

زينب: هي مثال الزوجة والأم، أمينة على مبادئ زوجها عدنان، شاركت في المظاهرات التي طالبت بالإفراج عن المعتقلين، تمتلك عاطفة صادقة، صمدت في وجه الإشاعات، وشجعت زوجها على النضال والالتحاق بالعمل الفدائي.

مرجة: شخصية هامة ومركبة عكس زينب، غير أمينة على أسرتها، ترملت مبكراً، ولها علاقات مشبوهة مع المختار، تمتلك قدرة نشر الإشاعات وتشويه الحقائق، ذات جمال باهر، ومواصفات أنثوية مغرية، معظم الفصل التاسع عنها من الصفحة 53 – 60.

هند: ابنة مرجة التي ولدتها بعد عام من وفاة زوجها، وهي فتاة فاتنة نالت الشهادة الثانوية، وأكملت دراستها الجامعية، سكنت في بيت خالتها، إلا أن زوج خالتها أعجب بها، أغراها بمكانته وأمواله، وتزوجها.

أما الشخصيات الذكورية، فهناك ما يزيد على سبعين شخصية، إلا أنني سأحاول أن أتناول المهمة منها، محاولاً إضاءة مساحة من الرواية، لأن الشخصيات الفاعلة هي العمود الفقري، ومنها:

عدنان أبو شامة: هو الشخصية الرئيسة والمحورية في الرواية، أول شخصية وردت في الرواية في الصفحة 5، وآخر شخصية تحدثت الرواية عنها، عمل معلماً في القرية، له وجاهة وقوة، تكاد تعادل قوة ووجاهة المختار، شيوعي سجن في عهد الوحدة، ونقل من مدرسة إلى أخرى، ثم إلى وظيفة إدارية، أصدقاؤه من الشيوعيين تشتتوا وتباعدوا؛ خاصة بعد انشقاق الحزب.

المختار: إقطاعي كبير، تضرر من قانون الإصلاح الزراعي، ومع ذلك هو عميل للدولة، فعندما دهم رجال المباحث بيت عدنان كان معهم ملثماً، حاول كسر إرادة زوجة عدنان، لكنه لم يفلح، شخصية انتهازية مشبوهة، له علاقات غير سوية مع النساء وخاصة مع مرجة.

ياسـر: يمثـل التيـار القـومي، عمـل باسـتمرار علـى تغذيـة الخلافـات بـين الشـيوعيين، وكـذلك بـين أفـراد التيـار السلفي، شغل وظيفة مهمة، له علاقة غرامية مـع سـكرتيرته، لاحـظ ذلـك في الصـفحة 122، يعتبر ممثلاً للسلطة.

راضي: رفيق عدنان وصديقه ينتميان إلى التيـار الماركسـي، أصـبح كـلّ واحـد في اتجاه، تناقشَ مع عدنان، ومع ذلك ظلت الهوة بينهما سحيقة، إذ يدعي كلٌّ منهما أنه يملك الحقيقة، التحق مع المقاومة الفلسطينية.

خليـل: يمثـل التيـار السـلفي، سـجل في كليـة العلـوم، لم يجـنِ سـوى المشـاحنات والاعتقال، يربط بين الدين والسياسة. يعمل في دكـان أبيـه، انضـم إلى العمـل مـع منظمـة فتح الفلسطينية.

زخـاروف: موظـف يجمـع الـروبلات، يتحدث عن حق العودة إلى أرض الميعاد، ولاؤه لإسرائيل، هاجرت أمه وخالته وعمته، ينتظر دوره في الهجرة، يعتبر رمزاً لليهود الموجودين في روسيا.

القـاص والروائـي والصحافي باسم عبدو ينتمـي إلى الحـزب الشـيوعي السـوري، وقـد واظب علـى خدمـة الحـزب والفئـات الفقـيرة، وقـد كانـت كتاباتـه صـورة صـادقة عنـه، كتـب في الحـبِّ، وفي الحـرب، وفي الروايـة الاجتماعية، وكـان النقد سبيله، دعونا نأخذ أمثلـة مـن قصـص "لا يمـوت الأقحـوان"، الـتي لامـس فيهـا القـاص همـوم الفقـراء والشـرائح الاجتماعيـة الـتي في القـاع، كالحـديث الـذي سـاقه عـن رائحـة الطعـام الـتي تختلـف حسـب وضـع الأسـرة الاقتصـادي، في قصـة "تلـك الرائحة"، وحلم الرجل الفقير أن يدفن في قبر الآغا في قصة "الهبوب"، وحديث عن الرصيف الذي يتحمل نعال المشاة، التي تدوس جسده صباح مساء، لاحظ ذلك في الصفحة111، مثقل بالأحذية الخشنة والناعمة والأقدام التي تلقي همومها صفحة 66، وكيف يتحمل ثقل الأليات والأكتاف العريضة صفحة 71 ليختم ذلك: "هذا هو رصيف الحياة، لم يمت إلا إذا ماتـت المـدن وانـدثرت، فيطمـر نفسـه بـين الركـام ... وإذا عـاد يومـاً بعـد الزلـزال، فسيكون أكثر تألقاً وجمالاً! صفحة 112، إضافة إلى ما ذكر عن الرصيف في الصفحة 73، وفي قصتي "رزمة من أحزان الرصيف" و"**ذاكرة الليل**". لا ينسى الأديب رغيف الخبز قوت الفقراء، فيذكر الرغيف الطازج الخارج مـن التنـور صـفحة 168، والرغيـف المقمـر بالـدموع صـفحة 159، ورائحـة الخبـز والـدم والشهداء صفحة 169.

أما في مجال إنصاف المرأة، فإنه وقف إلى جانبهـا، يصـف جمالهـا. فمـن قراءتـي لأوصافها فإنني أرى أنه مغرم بغمازتها، فها هو ذا يذكرنا غير مرة بها: "تتربع فوق أسفل خـديك غمازتـان" صـفحة 113، ولا تـذوي ابتسامتها في حفرتي غمازتيها صفحة 159، رأيت الابتسامات تتراقص وتتقافز بين غمازات وجوههم" صفحة 170. ولم ينسَ المناضلات، فقد ربط ما بين أم سعد الفلسطينية في رواية غسـان كنفـاني، حيـث استلهم قصـة "سـعد يعود إلى بغداد". وهو يتعاطف مع الزوجة التي تحـاول أن تسـتعيد أفراحهـا مـع زوجهـا؛ وهـي داخل الحمـام، مـروراً بعلاقتهـا الحاليـة الـتي

وصلت حدَّ الركود. حاولت استدراجه وإعادة الحيوية له، تفشل، فتتمَّ المشهد وحيدة، وذلك في قصة "**الصداع**". كما إنه لا ينسى ما تعانيه من ظلم المجتمع والقضاء، الذي لا يحكم بالعدل، يرمز لذلك من خلال وصف امرأة حولاء في قصة "**الحوَل**"، حيث ينتقد واقع القضاء والمحاكمات الذي لم ينصفها، فبعد حواره تبرر حَوَلَ عينيها بقولها: "عيناي الحولان المتعايرتان في موقعيهما ولونيهما كهذا الميزان، يتعادلان ويتساويان في الشكل، ويختلفان في المضمون" صفحة 123.

بعد هذه الدراسة المقتضبة أخلص إلى أن باسم عبدو هو أحد الأسماء القليلة والهامة في الساحة السورية، التي تجيد كتابة القصة الحداثية والرواية المشغولة بفنية، وقد ترك لنا إرثاً قابلاً للنقد والتداول.

المصادر:

- "لا يموت الأقحوان" قصص باسم عبدو- إصدار اتحاد الكتاب العرب 2008- يقع في 204 صفحات من القطع المتوسط- في ثلاث وثلاثين قصة قصيرة.
- "اعترافات" قصص باسم عبدو- طباعة دار بعل للنشر والتوزيع- تقع في 108 صفحات من القطع المتوسط- عام 2006- احتوت خمس عشرة قصة قصيرة.
- "احتراق الضباب" رواية باسم عبدو- طباعة دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع عام 2003- تقع في 32 ترقيماً ب 252 من القطع المتوسط.
- "زهرة في الرمال" رواية باسم عبدو- إصدار اتحاد الكتاب العرب 2006- تقع في 29 ترقيماً ب 194 صفحة من القطع الكبير.

❑❑

قراءات نقدية..

نوبل وباتريك موديانو
الأضواء في الشوارع المعتمة

□ سامر أنور الشمالي *

للجوائز بريق يخطف الأبصار، وسطوة لا يمكن إنكارها، وإعلان تتنافس وسائل الإعلام لنشره مجانا، ومروجون يلتحقون بالركب لأسباب مختلفة دون أجر.

أما الجوائز الأدبية المقدمة للكاتب المعروف فتزيده شهرة، وهي تسلط الضوء على كاتب مغمور ابتسم له الحظ أخيرا. فما إن يعلن اسم الأديب المحظوظ حتى يتنافس الصحفيون لإجراء حوارات معه. ويهرع النقاد للكتابة عنه، فيعيدون قراءة أعماله، ربما باحترام لم يشعروا به من قبل وهم يقرؤون أعماله نفسها، أو يبحثون عن أعماله التي لم يأبهوا لها سابقا، ربما لأنهم لم يسمعوا باسم كاتبها لقلة اطلاعهم، أو لأن الفائز بالجائزة مغمور حقا. ثم تعيد دور النشر طباعة أعمال الكاتب بطبعات جديدة لأن أعماله نافدة، أو تخرجها من المستودعات في حال لم تكن مباعة، فالقراء سيقبلون على شرائها هذه المرة.

فكيف إذا كانت الجائزة هي نوبل، صاحبة التاريخ العريق في عالم الأدب، فعمرها يتجاوز مئة العام، ومكافأتها المالية مجزية، وهي من القارة الأوروبية التي خرجت منها فنون النثر الحديث، ومازالت الجائزة الأولى في العالم رغم كل ما تثيره من تساؤلات لدى إعلان اسم صاحبها كل عام.

(نوبل والإمبراطور العاري)*

في الحكاية القديمة ثمة محتالان تمكنا من إيهام الإمبراطور بأنهما يصنعان ملابس سحرية لا يراها إلا الأذكياء، لهذا أبدت حاشية الإمبراطور الإعجاب بتلك الملابس كيلا تتهم بالغباء ويطردها

* كاتب وقاص سوري.

الإمبراطور من القصر، حتى إن الإمبراطور نفسه انطلت عليه الحيلة وخرج إلى شعبه عاريا كيلا يتهم بالافتقار إلى الذكاء. ولم يجرؤ على إعلان عري الإمبراطور غير طفل صغير تحدث بما شاهد غير عابئ بحالة الزيف التي اجتاحت الإمبراطور والحاشية والشعب.

لهذا نجد أن أغلب النقاد والصحفيين، والأدباء عامة، يكيلون المديح بإفراط لكل فائز بالجائزة، ليظهروا بأناقة الكاتب المعاصر، وكيلا يتهموا بالغباء، فيدعون أنهم يرون جماليات السرد الذي لا يتمكن الأغبياء والدهماء من رؤيتها. ثم يتأثر القراء بما كُتِبَ في المجلات والصحف، وكي يثبتوا لأنفسهم أنهم من نخبة الانتلجنسيا يوهمون أنفسهم أنهم أحبوا تلك الأعمال التي لم يستمتعوا بقراءتها بالفعل، وكي يثبتوا للأصدقاء أنهم مثقفون ينصحونهم بقراءة أعمال ذلك الكاتب الذي نال الجائزة الأدبية مؤخرا، وهكذا حتى منح الجائزة لكاتب آخر!.

لعل الزمن هو الحاكم العادل الذي لا يأبه بالدعاية والإعلان لهذا نجد أن أكثر الذين نالوا نوبل انطفأ بريق حضورهم، ولم يعد لهم ذكر خارج سجلات تلك الجائزة، لضعف سوية نتاجهم الذي كان دون ما كتب وقيل عنه.

لا شك في أن الأديب الحقيقي لا تصنعه الجوائز، بل هو من يعطي المشروعية لها.

(نوبل من زاوية جغرافية)

بالطبع الأدباء الكبار لا يحتاجون إلى شهادة حسن سلوك من الهيئات التي تمنح الجوائز، فأعمالهم منارات أدبية شامخة ــ لا يستطيع حتى غير المنصفين إنكارها ــ نذكر من الذين تخطتهم نوبل وقد رحلوا عن عالمنا: الأرجنتيني (خورخي بورخيس) البرازيلي (جورج آمادو) القرغيزي (جنكيز إتماتوف) المصري (يوسف إدريس).

وما يجمعهم أنهم ليسوا من دول الصف الأول في القارة الأوروبية التي منحت نوبل عام 1953 للسياسي البريطاني المعروف (ونستون تشرشل) الذي لم يكتب في مجال الأدب، ولم يكن أديبا، وان كتب المقالات والخطب!.

أما الذين رفضوا نوبل فيمكن إحصاؤهم لقلتهم ــ فنادرا ما يرفض كاتب الشهرة والمال ــ وهم من الكتاب الكبار الذين لا جدل في مكانتهم الأدبية، أمثال الأيرلندي (جورج برنارد شو) الذي رفضها عام 1925 لأنها برأيه: "طوق نجاة يلقى به إلى رجل وصل فعلاً إلى بر الأمان، ولم يعد عليه من خطر". وهذا كلام دقيق حقا، فعادة ما تمنح الجائزة لكتاب عجائز في سنواتهم الأخيرة حيث لن تحفزهم على إنتاج المزيد، فنادرا ما يكتب أدباء نوبل عملا مهما بعد نيلها، ومنهم من توقف عن الكتابة. ربما لأن الكاتب لدى تحقق كل ما يطمح إليه من شهرة وثروة يفتقد دافع الإبداع، أو أن التقدم في السن يصيب الكاتب بجفاف المخيلة!.

كما رفض نوبل الفرنسي (جان بول سارتر) عام 1964 دون بيان أسبابه صراحة. ولكن يبدو أن الجوائز تتعارض مع أفكاره حول الحرية التي يجب أن تكون- برأيه- خارج حدود تصنيفات الآخرين وتقييماتهم.

أما الكاتب الروسي (بوريس باسترناك) فلم يرفض نوبل التي منحت له عام 1958 بل منعته السلطة السوفيتية من قبولها لأنها قدمت له بعد عام واحد من حظر طباعة كتبه، كما منعت طباعة روايته (دكتور جيفاكو) التي انتقد فيها الثورة البلشفية، ثم طبعت الرواية الوحيدة في إيطاليا، وترجمت إلى الإنكليزية، وتسلم ابنه الجائزة عام 1989.

في حين لم ينلها كاتب روسي عظيم ترك مجلدات ضخمة في الرواية والقصة والمسرح والفكر، هو (ليو تولستوي) كذلك لم ينلها (أنطون تشيخوف) الذي أثر في تطوير السرد الأدبي في العالم، وهما أهم أدباء ما قبل الحقبة السوفييتية، في حال كان التبرير أن الجائزة لا تمنح للمعسكر المضاد أثناء الحرب الباردة. وكان (مكسيم غوركي) الذي تبنته السلطة السوفييتية يستحقها عن جدارة لأنه كتب عن الفقراء ومعاناتهم وحياتهم بطريقة تتجاوز النظرة الأيديولوجية الضيقة.

أما أول كاتب روسي نالها فهو (إيفان بونين) عام 1933 ومن وقتها انفتح الباب أمام الأدباء الروس للمنافسة عليها.

(نوبل والعرب)

تجاوزت جائزة نوبل الأدب العربي بصلف! فمن غير الإنصاف ألا تُمنح هذه الجائزة للأدب العربي إلا لمرة واحدة عام 1988 لـ(نجيب محفوظ) وأتته متأخرة أيضا، وهو القائل إن ثمة أدباء عربا يستحقونها قبله، كـ: (توفيق الحكيم ـ يحيى حقي ـ طه حسين) ورشح الأخير النوبلي الفرنسي (أندريه جيد) الذي قال صراحة إنه يستحقها عن جدارة. وعند سُؤال (محفوظ) عمن يستحقها من العرب بعده ذكر: (حنا مينا).

أما المرشح البارز (أدونيس) فتحدث في مقابلاته لدى سؤاله عن عدم نيله لنوبل حتى الآن، أنه لا يعول عليها لأنها غير معنية بالأدب العربي في حقيقة الأمر!.

ولكن الكاتب الفرانكفوني (أمين معلوف) الذي يكتب بالفرنسية، ويعيش في فرنسا، والذي حقق مكانة أدبية مميزة في الأدب الفرنسي، لم يعد من المرشحين الأقوياء لنوبل رغم أنه حظي بها من هم دونه مكانة وإنجازا!.

هذا شأن العرب ولكن الكاتب التشيكي (ميلان كونديرا) تنطبق عليه شروط الجائزة، كسيرة حياة وإنتاج أدبي، فهو أوروبي معارض للشيوعية فر من بلده أثناء الحرب الباردة، وتميز بأسلوبه وأفكاره بين صفوف كتاب الرواية في عصره، ولديه شهرة واسعة في العالم، فلماذا لم ينلها وانتزعها من هم دونه شهرة ونتاجا؟!.

ومن الجدير بالذكر أنها منحت للأدب الصيني العريق مرتين فقط!.

***

للوهلة الأولى نجد ثمة معايير غير منطقية لجائزة نوبل!

بل لم نتمكن نحن من فهم خطة نوبل لأننا نفترض أن لجنة نوبل مطلعة على آداب شعوب الأرض كافة، وان ليس لأعضائها أهواء ومصالح في منح كاتب ما وتجاوز كاتب آخر!.

ولكن يجب الانتباه إلى أنه من الصعب منح جائزة ترضي أذواق الجميع. رغم أن من المفترض وجود معايير محددة لا يمكن تجاهلها لدى منح الجوائز كي تحافظ على وقارها.

لعلنا إذا وضعنا في حسباننا أن جائزة نوبل أوروبية، ومعنية بالآداب الأوروبية بالدرجة الأولى، رغم أنها تخرج من هذه القارة من حين لآخر لإضفاء لمسة عالمية، ليس على الجائزة وحسب، بل على الفائزين من الأدباء الأوروبيين، نكتشف المعادلة المنسية!.

أعتقد أن من الأفضل للعرب بدل قضاء كل هذه السنوات في الشكوى من عدم إنصاف الأدب العربي لنوبل والتشكيك في مصداقيتها، البحث عن ضرورة وجود جائزة عربية- تعادل نوبل- معنية بالأدب العربي المعاصر. فالعرب لديهم مقومات صناعة هذه الجائزة. ولكن هل ستكون نتائج هذه الجائزة مقنعة لنا أكثر من نوبل الأوروبية؟!.

(ألم تسمع بباتريك من قبل؟!)

(لي أسلوب يمكن أن يبدو أكثر فقرا دون أدنى تأثير. أنا مضطر إلى معاودة العمل ومعايشة ما أكتبه. فبعض الكتاب يتسمون بنقاء الطبيعة. إنهم قادرون على الكتابة. وليست في هذه البساطة، فالكتابة لدي هي عمل صعب أكثر من النتائج التي تسفر عنها. أحاول أن أقول شيئا أقل إمكانا من تقديمي لعمل رقيق. فأسلوبي ليس شديد الثراء، وأنا قاتل خاطئ سرعان ما يكشف أمره. ويجب علي أن أعيد قراءة ما أكتبه بسرعة) ص9. بموضوعية مقنعة يتحدث عن نفسه (باتريك موديانو) قبل فوزه بنوبل بسنوات، وهو الذي لم يتوقع منح نوبل له، بل استغرب الأمر وأبدى دهشته!!!

مع فوزه بنوبل لعام 2014 انتقل إلى عام الشهرة (موديانو) الذي ولد عام 1945، وكان قد أصدر روايته الأولى (ميدان النجم) عام 1968 وهو في الثالثة والعشرين من العمر، ونالت جائزتين: (روجيه نيميه) و(فينيون). ثم تتالت أعماله حتى زادت على الثلاثين كتابا، خلال ما يقارب ستة وأربعين عاما من احتراف الكتابة، وأبرزها رواياته: (شوارع الحزام) الصادرة عام 1972 التي نالت الجائزة الأدبية للأكاديمية الفرنسية، و(المنزل الحزين) الصادرة عام 1975 التي نالت جائزة المكتبات. أما أهم رواياته فبعنوان (شارع الحوانيت المعتمة) الصادرة عام 1978 والتي نالت عام 2014 جائزة (جونكور) التي تعد من أهم الجوائز الأدبية في فرنسا. وقد منحت للكاتب المغربي (الطاهر بن جلون) الذي يكتب بالفرنسية.

وبعض الأدباء الفرنسيين المتحمسين ل(موديانو) يرون فيه حامل لواء الأدب الفرنسي المعاصر بعد رحيل أدباء فرنسا الكبار، أمثال: (ألبير كامو) 1913ـ1960، و(جان بول سارتر) 1905- 1980. ولكن ثمة من أعاد هذه الحماسة المفرطة ـ أو اللامبرر لها ـ إلى خلو الساحة الأدبية في فرنسا من أحفاد الذين أسهموا في صناعة كلاسيكيات الأدب العالمي، كـ: (بلزاك ـ هيجو ـ زولا ـ فولبير ـ ستندال ـ بروست) وربما أرادت نوبل بث الحياة في الأدب الفرنسي المعاصر، وإعادة تسليط الأضواء عليه، بعد حقبة من الجفاف الإبداعي!.

***

لعل ميزات (موديانو) أنه لاذ بالكتابة عن فرنسا، وعن مآسيها تحت أهوال الحرب العالمية الثانية، لاسيما وهي تحت نير الحكم النازي. كما اشتغل على الذاكرة الفردية والجماعية، ومحاولة البحث عن الجذور والهوية.

ربما من هذه الزاوية أطلق على تجربته الكاتب الفرنسي (بيير ديميرون) مصطلح (الموديانية) لأن فيها خصوصية على صعيد الأدب الفرنسي المعاصر، وربما هذا ما أخذته الجائزة في عين الاعتبار. رغم أن أعماله تفتقد بصمة خاصة، وان تشابهت موضوعاته. بل وتغيب عنها لمسة الأديب الذي يترك تيارا يعرف باسمه، كما نلحظ لدى: (فرانز كافكا ــ فيدور دوستويفسكي ــ وليم فوكنر ــ غابرييل غارسيا ماركيز) ولم ينالوا كلهم نوبل.

قد لا نتفق أن الروائية التشيلية (إيزابيل الليندي) صاحبة تجربة أدبية هامة، ولكن لا نستطيع اتهامها بأنها لا تجيد كتابة الرواية بمهارة. إذا يجب التمييز بين الأشياء التي لا نحبها لأنها لا توافق مزاجنا، والأشياء التي لا تروقنا وان كانت مهمة في حد ذاتها. ومن هذه الزاوية أجد أن (الليندي) تستحق نوبل منذ سنوات.

(الدخول في عتمة الأسئلة)

لا ضير من السؤال إذا كانت أعمال (موديانو) ستدخل في سجل كلاسيكيات الأدب المعاصر وقد ورد اسمه إلى جانب كبار الأدباء في فرنسا والعالم؟ أم أنها ستنسى بعد إعلان اسم فائز جديد لنوبل في العام القادم كالكثير من أقرانه النوبليين!.

بالتأكيد لا أملك الإجابة الدقيقة على هذا السؤال. ورغم ذلك سأحاول التكهن بها عن طريق دراسة أحد أهم أعماله بحسب دارسيه.

***

روايته الصغيرة الحجم (شارع الحوانيت المعتمة) مكتوبة بالأسلوب التقريري الذي يلجأ إليه كتاب الرواية البوليسية عادة، وهذا ليس عيبا في حد ذاته، فيبدو أن الكاتب متأثر بهذا النوع من الروايات، حتى إنه يجعل بطله، وكذلك إحدى الشخصيات، يعكفان على قراءة هذا النوع من الروايات.

وقد يستمتع بقراءة هذه الرواية من أحبّ أسلوب البريطانية (أجاثا كريستي) وهذا التشبيه ليس هدفه التقليل من قيمة الرواية باعتبار أن تلك المؤلفة الشهيرة لم تنل نوبل- وكانت تستحقها بجدارة لأنها من أهم كتاب الرواية البوليسية في العالم ــ فضلا عن أن موضوع الرواية يعزز اختيار المؤلف لهذا الأسلوب، ففيها لغز يحاول بطلها التوصل إلى اكتشافه.

وفي هذه الرواية ينأى (موديانو) عن جماليات السرد وترفه، وربما تعمد أن يكون أسلوبه فقيرا جافا لأنه لا يود تزيين أعماله الأدبية بما يمكن الاستغناء عنه، أو لأنه يدون ما هو ضروري فحسب. وقد أثقل السرد البسيط بازدحام الشخصيات، وحشد فيه الكثير من الأحداث التي لا تثري بالضرورة الموضوع، بل قد تشتته.

اعتمد (موديانو) على الحوار ـــ شخصيتان غالبا ــ الذي يحتل نصف مساحة

الصفحات تقريبا، أما القسم المتبقي فقائم على وصف خارجي مقتضب للشخصيات ــ المتحاورة ــ من ناحية شكل الوجه والملابس والحركة، إضافة إلى بطاقات تعريف بها. كما حرص على إيراد أسماء المدن والشوارع، وأثبت بعض التواريخ. فالرواية تخلو من الوصف النفسي، وليس فيها سبر لأعماق الشخصيات، رغم أن موضوعها صالح لهذا الاستثمار. حيث أتى الحوار كالخيار الأسهل للتعويض عن هذه الصرامة في السرد، وكان الوصف الخارجي طريقة لضبط الحدث ومسيرته.

وسوف نحاول تلخيص موضوع الرواية رغم كثرة شخصياتها وأحداثها لنقرب أسلوب (موديانو) وطريقته في اختيار موضوعاته ومعالجتها، ومبرر اختياره لأسلوب بذاته.

يحاول البطل استعادة ماضيه الضائع. أما الشخصيات من حوله فتبدو متشابهة حيال البطل بمواقفها منه، فكل منها تقدم شيئا له ليكمل رحلته ـ كما القص في الحكايات ــ والمصادفات تساعده في بحثه عن نفسه التي يجهل من تكون. وتلك الشخصيات مسيطر عليها من قبل المؤلف الذي يحركها كما يحلو له دون عناء، فليس ثمة شخصيات مميزة بأفكارها، أو طريقتها في الحياة، رغم أنها كثيرة الأسفار، والعلاقات متشابكة فيما بينها.

(أنا لا شيء غير طيف واضح) ص11.

هذه هي الكلمات الأولى من السطر الأول في الرواية. التي تعبر عن إدراك البطل لنفسه، وهو الرجل الذي فقد ذاكرته من عشر سنوات. وعندما طلب المساعدة من مكتب تحريات لصاحبه (هوت) اقترح عليه الأخير العمل معه، فقد تعاطف مع هذا الرجل الغريب الذي يشبهه، وإن بطريقة مختلفة، فهو أيضا ابتعد عن ماضيه، فلم يعد ذلك البارون البلطيقي الرياضي الوسيم، وصار رجلا عجوزا بدينا مختلفا عن هيئته السابقة. وتمكن صاحب مكتب التحري عن طريق علاقاته النافذة من الحصول على أوراق شخصية للغريب، واسماه (جوي رولان) وعمل معه كصديق لأكثر من ثماني سنوات، حتى قرر صاحب المكتب التقاعد والاستراحة بعيدا عن مدينة باريس، ولكنه ترك معه مفتاح المكتب المغلق، ولم تنقطع المراسلة بين الرجلين.

تبدأ مغامرة (جوي) بالذهاب إلى البار ليلتقي برجل يعمل هناك، ثم يصطحبه إلى صاحب مطعم رجح أنه رآه منذ سنوات في أحد المطاعم برفقة الروسي (ستيوبا) ويعطيه جريدة فيها خبر جنازة سيحضرها الشخص المفترض أنه صديقه، وأن لديه القدرة على مساعدته.

ثم يذهب (جوي) برفقة سائق سيارة أجرة، وينتظر أمام الكنيسة الروسية (ستيوبا) الذي يتبعه، ويعترض طريقه بحجة أنه يؤلف كتابا عن المهاجرين. ويحدثه هذا الرجل الودود عن المتوفية، والكثير من الأشخاص الذين يريه صورهم. ويسترعي انتباهه صورة لشاب طويل القامة في الثلاثين يشبهه، ويرجح أنه هو. ولكن (ستيوبا) يتعرف على من يقفون بجواره فقط. ثم يقدم له جميع الصور مع صندوقها من الورق المقوى

الأحمر الذي كان علبة حلويات. ربما في دلالة خفية إلى استخفاف الأقدار بمصائر البشر.

ويتابع رحلة البحث (جوي) ويقصد عازف بيانو أمريكي يعمل في فندق يرتاده اليابانيون، ويسأل عن (جاي أورلو) مدعيا أنه ابن عمها، وهي الجميلة الروسية التي لم تنل الجنسية السوفييتية. وعملت راقصة في أمريكا قبل قدومها إلى فرنسا، وهناك تعرفت إلى الأمريكي (هوارد دي لوز) الذي يظن (جوي) أنه قد يكون هو. ويحدثه عازف البيانو عن تلك المرأة، وزواجه منها لأشهر، وان بعد غيابها لسنوات تصله في البريد قصاصة جريدة فيها خبر انتحارها. ثم يريه (جوي) الصور ولكنه لا يعرف كل من يسأل عنهم.

ويجتمع (جوي) مع صحفي متخصص في الكتابة عن الأطعمة، وهو آخر أفراد أسرة (دي لوز) ويحمل الجنسية الانكليزية والأمريكية. ويحدثه عن ابن عمه (فريدي) الذي اجتمع به عندما كان بعمر عشر سنوات، ثم سافر إلى أمريكا وانقطعت أخباره هناك.

ثم يذهب (جوي) إلى مزرعة العائلة، ويجد أختام الحجز على الأبواب بعد وفاة الجد كبير العائلة الذي بدد الثروة برعونته، لذلك لن يتمكن من دخول غرفة (فريدي) التي قد تكون غرفته. ويجد في المزرعة السائق الأمريكي الذي عمل في المزرعة لسنوات وبقي فيها لأن ليس لديه مكان آخر يذهب إليه. ويرى السائق الصور ويقول إن الشبيه في الصورة ليس (فريدي) بل صديقه، وبذلك يتغير مسار البحث. ثم يقدم له صندوقا كرتونيا كان يضع فيه (فريدي) أشياءه. وفي الصندوق يجد صورا ورقما للهاتف، وعن طريقه يصل إلى امرأة تتعرف عليه باسم (ماك إيفوري) وتحدثه عن زوجته السابقة (دنيز) التي تتعرف عليها في الصور، وهي المرأة البلجيكية التي اختفت في السادسة والعشرين من العمر وهي تقطع الحدود السويسرية عام 1943 بطريقة غير شرعية.

وفيما بعد يصل إلى مقهى يتحدث رواده الفنلندية، ويتحدث إلى النادل الذي يحدثه عن (دنيز) وأبيها، ويعرض عليه مجلة نشرت صورتها كعارضة أزياء.

ويبحث عن المصور (جان ميشيل منصور) الذي يوصد باب منزله بثلاثة أقفال، ويتذكر أنه صور تلك الفتاة لمرة واحدة في شقة صديقه القاطن فوق شقتها، ويدعى (سكوفي) وهو يوناني قادم من الإسكندرية بمصر يكتب في الأدب، وقدم لـ(جوي) إحدى رواياته وبعض صوره، ويؤكد أنه يعرف قاتله الذي لم يلق القبض عليه.

ثم يتابع التقصي حتى يلتقي بـ(أندريه ويلدمير) الذي يعرفه جيدا باسم (بدور ماك إفوي) ويحدثه عن حياته والأصدقاء ــ وقد وردت أسماء بعضهم معه ــ وعن الدومينيك والمفوضية التي عمل بها (جوي) نفسه. ويخبره أن (فريدي) قال عنه إنه يعيش باسم مزيف مكتوب في الأوراق المزورة.

ولا تتوقف رحلة البحث في إحدى جزر المحيط الهندي، فهناك يكتشف أن عليه العودة إلى روما حيث كان منزله في شارع الحوانيت المعتمة، وهنا نكتشف أسباب تسمية الرواية.

وكلمـا تقـدم البطـل في رحلـة بحثـه تسـارعت الاكتشـافات، وتـداخلت الأحـداث وتقاطعـت فيمـا بينهـا، وتعـددت الأسمـاء، واتضحت الوقائع الغامضة، وبرز الكثير من التفاصيل الهامشية والعارضة.

وفجـأة تنتهـي الرواية دون معرفة الاسـم الحقيقـي لبطلها، ولنتأكـد أن مـا اكتشـفه حقـائق ولـيس مجـرد أحاديـث تناقلها الغربـاء وحدثوه عنها، فلم يعد يمكن الوثوق بذاكرة البطـل المعطوبـة، لاسـيما ضـمن فوضـى الأحـداث المشـتتة لنسـق السـرد وتـأثيره علـى المتلقي الذي قد يقع في الحيرة أمام كل هـذا الركـام مـن المعلومـات غـير المنضـبطة. وهـذا الانقطـاع عقـب الفوضـى يؤكـد أن لـيس في الخاتمة لعبة سردية مقصودة.

***

وكـي يتضح أسلوب (موديـانو) وطريقته في الكتابـة نختـار اقتباسـين طويلين، الأول ــ صـفحة كاملـة مـن الروايـة ــ تظهـر فيهـا طريقته في صناعة الحوار وإدارته:

(- ماذا تريد بالضبط؟

- أريد أن أعـرف مـاذا حـدث لفريـدي هـوارد دي لوز.

تفـرس في وجهـي في ارتيـاب، ثـم دس يـده في جيـب بنطلونـه، خشـيت أن يخـرج سـلاحا لكـي يهـددني بـه، ولكنـه أخـرج منديلا جفف به جبينه.

- من أنت؟

- عرفت فريدي في أمريكا منذ وقت طويل.

أشـرق وجهـه فجـأة عنـد سمـاع هـذه الأكذوبة وقال:

- في أمريكـا؟.. هـل عرفـت فريـدي في أمريكا؟

بدا أن كلمة أمريكا جعلته يحلم. وكان قمينـا أن يعـانقني لفـرط امتنانـه لـي لأنـني عرفت فريدي في أمريكا.

- في أمريكـا؟.. إذن فقـد عرفتـه عنـدما كـان..

- أمين سـر جون جيلبرت.

تلاشـى كـل شـك مـن وجهـه، امسـكني من معصمي وهو يقول:

- تعال من هنا.

جـذبني نحـو اليسـار، بمحـاذاة السـور، حيـث العشـب أقصـر، وحيـث يبـدو خـط طريق قديم، قال لي في صوت خفيض:

- لـيس لـدينا أنبـاء عـن فريـدي منـذ وقـت طويل.

كانـت حلتـه القطيفـة مسـتهلكة، وبهـا رقع عند المرفقين وعند الركبتين.

- هل أنت أمريكـي؟

- نعم.

أرسـل إلـيَّ فريـدي بطاقـات كـثيرة مـن أمريكا.

- هل احتفظت بها؟

- طبعا.

سرنا نحو القصر، سألني:

- ألم تأت هنا أبدا؟

- أبدا.

- لكن كيف عرفت العنوان.

من ابن عم لفريدي. كلود هوارد دي لوز) ص64.

***

وفي الصفحة التالية يبرز أسلوب (موديانو) في السرد والطريقة التي يكتب بها:

(كان الشاليه يعرف باسم شاليه صليب الجنوب، وكان كبيرا ومبنيا من الخشب الداكن، وله مصاريع خضراء، وأظن أن فريدي أجره من أحد أصدقائه بباريس. وكان يشرف على منعطف للطريق، ولا يراه أحد من ذلك الطريق لأن ستارا من أشجار الدلب تخفيه عن العيون، ونصل إليه عن طريق آخر متعرج. والطريق الرئيسي يمتد إلى مكان ما، لكني لم أشعر أبدا بالفضول لمعرفة ذلك. كانت غرفتنا أنا ودنيز تقع في الطابق الأول ومن النافذة، من أعلى شجر الدنب، كما نرى قرية ميجيف كلها، وكنت قد تمرست أيام الصحو على معرفة قبة جرس الكنيسة، والفندق الذي في أسفل روشبرون الذي يبدو من بعيد كبقعة حمراء. ومحطة الطريق وميدان التزلج والمدافن في آخر القرية. واحتل فريدي وجاي أورلو الطابق الأول كله، إلى جانب غرفة المعيشة، ولكن لكي نصل إلى غرفة ويلدمير كان لا بد لنا من هبوط طابق أخر لأنها كانت تقع تحت الطابق الأرض. وكانت نافذته عبارة عن كوة صغيرة على مستوى الأرض. ولكن ويلدمير هو الذي اختار الإقامة فيها.. وكان يدعوه جحره.

لم نكن نغادر الشاليه في بادئ الأمر. نلعب الورق باستمرار في غرفة المعيشة مازلت أحتفظ بذكرى محددة لتلك الغرفة. سجادة من الصوف وأريكة منجدة فوقها رفوف من الكتب، ومنضدة منخفضة، ونافذتان تطلان على شرفة. هناك امرأة تقيم في الجوار، تتكفل بشراء لوازمنا من ميجيف. وكانت دنيز تقرأ روايات بوليسية وجدتها بين الكتب، كما كنت أقرؤها أيضا. وترك فريدي لحيته تنمو.

وكانت جاي أورلو تعد لنا كل مساء طبقا من البورتش، وهو طبق روسي من حساء الملفوف بالزبدة) ص152.

(انفجارات نوبل)

بعدما شعر العالم (ألفرد نوبل 1833ـ1896 بالأسف ـــ وربما بتأنيب الضمير ـ على ما ألحقه اختراعه في مجال التفجيرات من دمار وخراب، وقد استغلت الجيوش المتحاربة ابتكاراته، أوصى بتخصيص ثروته وأرباحها ـ وقد جمعها من بيع اختراعه المرعب ـ لجائزة باسمه تمنح كل عام لأبرز الشخصيات التي تقدم فائدة للحضارة البشرية في مجالات عدة، وانطلقت الجائزة منذ عام 1901.

والطريف.. أن هذه الجائزة تحدث انفجارات مدوية في مجال الأدب كل عام!!!.

المرجع:

العنوان: شارع الحوانيت المعتمة
المؤلف: باتريك موديانو
الترجمة: محمد عبد المنعم جلال
الناشر: دار الهلال ـ القاهرة 2009

□□

وإلى لقاءٍ

وقت للحلم..

□ د. عبد الله الشاهر*

في زحمة الزمن المشبع بالإرهاصات، والنكبات، المثقل بهموم تكاد تغطي مساحات وجود الإنسان حيث تضيق المسافات إلى درجة، تختلط فيها الأماني بالكوابيس، والأفكار بالأوهام والحقيقة بالخيال، حتى تصبح اللغة حينها هلوسات تفضي إلى هذر يهوي بالحياة إلى درك المجهول، حينها يصبح الإنسان نزقاً، قلقاً، تنتابه هواجس البحث عن منفذ أو مهرب من ضغط الحياة..

في هذا الزمن يصبح الناس لا وقت لهم لأن يعيشوا الحياة، لانشغالهم بالبقاء بحثاً عن الحياة، فينسوا وجودهم بحثاً عن وجودهم، ليقعوا في دوامة اللاوعي التي تقود إلى الذهول..

في مثل هذا الزمن، يصنع الإنسان تعاسته من ذاكرة الفقدان حيناً، وحيناً من ذاكرة الحرمان، ومابين الفقدان والحرمان لا يجد الإنسان وقتاً للحلم، بل لا يجد وقتاً للمراجعة ولالتقاط أنفاسه، وحين لا يجد وقتاً للحلم تحاصره الآنات ويغتاله زمنها المسكون بأشباح الواقع واللاواقع..

ففي الحلم أفق بلا حدود، وقوس قزح جميل، على عكس، تعاسة الواقع وقسوته الحلم الذي هو ضرورة لاستمرارية إنسانية الإنسان.

الحلم الذي هو فسحة الأمل، وواحه الخصب، وفي غيابه يأخذ كل شيء لونه الأول، يتوحد اللون، وتنطفئ الفرحة الموقدة لشموع الحلم، وتغور ينابيع الخصب، ليتحول الوجود إلى

* كاتب وأستاذ جامعي سوري.

جدب مضن، يفضي إلى شعور بالضياع، وعلى عجلٍ يفقد الإنسان من جرّائه تحديد الإتجاه، فيصيبه عمى داخلياً، فيغمره حزن يشعر من خلاله أنه يقيم في مستوطنة غير شرعية فوق أحلام الآخرين، حينها يتشيء الإنسان فيصبح وهجاً بلا نور، وجسداً بلا روح، وقوة بلا عواطف.

ففي حياة الحلم الكثير من الوقت الصامت، الذي لو استنطقناه، لفاض خلقاً، وألمح إبداعاً، ولأنتج تصورات وأفكاراً تدفعنا إلى فضاءات لا حدود لها، بدل أن نقبع في دهليز الزمن المقهور مدحورين.

وفي حياة الحلم كثير من الزمن المهمل الذي يتيح للنفس المراجعة والتصويب، والهيام والاسترخاء، وربما الحب، بحيث يحملنا إلى التخلص من كثير من عوالق الحياة ونكدها وبغضائها..

وفي حياة الحلم الكثير من الساعات البيضاء التي يمكن انتشالها من دواخلنا لنهيم في عوالم من الحب والرومانسية الرحبة بعيدين عن وهن اللحظة، وسوداوية الأمس وثقل الماضي..

وفي حياة الحلم أيضاً الكثير من الضجر المتيقظ الذي يخلق فينا وقتاً للإبداع والإنعتاق من رتابة الحياة التي تودي بنا إلى ملل قاتل، فنعود إلى دوامة النكوص الذي يدفعنا إلى الذهول..

إذاً الحلم يهديك شجناً يفضي بك إلى شجن، لكنه شجن جميل، فيه من الشفافية بقدر ما فيه من الرؤية التي تقودك إلى معالم تحديد غدٍ جميل..

الحلم يهديك فرحاً يفضي بك إلى طموح.. يهديك طرباً يفضي بك إلى حزن، أو ربما يضعك الحلم مباشرة أمام الإنطفاء المفاجئ لمباهج صباك.. أو ربما يحملك إلى صبوة توقظ فيك غيرة عاشق أدركه الحب في سن الشك..

كلمات الحلم تكاد تكون لها رائحة، تشم عبقها، فتنتشي حتى تشعر أنك قد أفرغت همّ العمر، فتورق من جديد..

وكلمات الحلم يكاد يكون لها جسد يمكنك من أن تخلع منه يوماً من أيامك المقهورة فتشعر بزهو الإنتصار..

وكلمات الحلم يكاد يكون لها صوت، يظلّ صداه وجداً في النفس يشيع الحبَّ، ويدفع إلى الهيام في شطحات الحياة بحثاً عن الجمال..

وكلمات الحلم يكاد يكون لها لغة، تحمل نبوءات غدٍ فيه من الزمن أطياف هيام، وفيه من الشعر أشكال غرام..

وعلى عريها الكلمات لا تخلو من دفء العاطفة، وحين نقرؤها نشعر معها وكأننا نسلّم أنفسنا لقبيلة عشاق.

فمن أي علوٍّ هوى ذلك الحلم الذي نريد..

أمن ضنك أدى إلى اختناق ..

أم من تشرد أدى إلى ضياع..

أم من ضبابية ضاعت بوصلتها..

وفي كل هذه الحالات لا أسوأ من توجه عاجز، توجه لانستطيع حياله شيئاً.

دعوة للحلم.. كي يعود للنفس صفاؤها، وللحياة هناؤها، وللأيام نشوتها بعيداً عن لهاث لا يجلب سوى الحزن الذي أثقل الرؤوس ، وأوهن النفوس فهل لنا أن نعيد بعضاً من أحلامنا في غفلة من الأيام؟

❑❑